लैनसिंह बाङ्गदेल

प्राचीन नेपाली चित्रकला

नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान

प्राचीन नेपाली चित्रकला

[illegible]

[illegible]

[illegible]

प्राचीन नेपाली चित्रकला

लेखक
लैनसिंह बाङ्‌देल

नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान

प्रकाशक—

नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान

कमलादी, काठमाडौं ।

प्रथम संस्करण

वि० सं० २०३४

मुद्रक—

प्रज्ञा-मुद्रण

ने० रा० प्र० प्र० कमलादी, काठमाडौं ।



श्री ५ महाराजाधिराज वीरेन्द्रवीरविक्रम शाहदेव

संरक्षक

नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान

भूमिका

नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठानका उप-कुलपति श्री लैनसिंह वाङ्‌देलले प्रज्ञा-प्रतिष्ठानको प्रवचन-कार्यक्रमअन्तर्गत नेपाली चित्रकलाका विषयमा गरेका प्रवचनको यो संग्रह अनेक दृष्टिले महत्त्वपूर्ण छ। एक जना अनुभवी तथा नेपाली चित्रकलाका विद्वान्‌का अध्ययनको सार यो संग्रहमा भएको हुनाले यसमा व्यक्त गरिएका आधिकारिक विचार मूल्यवान् भएका छन्, तथा यिनले नेपाली चित्रकलाका विषयमा अनेक नवीन ज्ञातव्य विषयसित पाठकको परिचय गराउँछन्। नेपाली चित्रकला-सम्बन्धी यी प्रवचन यसैले लोकप्रिय होलान् भन्ने औ साथै यो विषयको प्रामाणिक अध्ययन ठहरिएलान् भन्ने मेरो आशा छ।

सूर्यविक्रम ज्ञवाली

कुलपति

नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान

मन्तव्य

प्राचीन नेपाली कलाको विषयमा दिइएका प्रवचनहरूको सङ्कलन गरी सानो पुस्तिकाको रूपमा पाठकहरूको समक्ष राख्न पाउँदा मलाई निकै सन्तोष लागेको छ। विषय गाह्रो तथा ठूलो हो तथापि यो सानो पुस्तकले प्राचीन परम्परामा आधारित नेपाली चित्रकलाको अलिकति परिचयसम्म दिन सक्यो भने पनि आफ्नो परिश्रम सफल भएको ठान्ने छु। नेपाली कला र संस्कृतिका प्रेमीहरूबाट यो सानो पुस्तकको पनि स्वागतै होला भन्ने आशा छ।

१७।११।२०३४
प्रज्ञा-भवन
कमलादी, काठमाडौं।

लैनसिंह बाङ्देल
उपकुलपति
नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान

(१)

नेपालको प्राचीन सांस्कृतिक पृष्ठभूमि :

यो विषय 'प्राचीन नेपाली चित्रकला' भए तापनि कलाको विभिन्न पक्ष, जस्तै, नेपाली परम्परा चित्रकला, नेपाली धातु-मूर्ति, र नेपाली प्रस्तर-मूर्ति इत्यादि विषयमा क्रमैसँग छलफल गरिने हुदा ती विषयसम्बन्धी केही बोल्नुअघि नेपालको प्राचीन सांस्कृतिक पृष्ठभूमिमाथि एक विहंगम दृष्टि दिनु उचित होला किनभने नेपालको प्राचीन सांस्कृतिक पृष्ठभूमिको विषयमा अलिकति नबुझी बीचबाट बोल्न थाल्दा हाम्रो गौरवमय कला र संस्कृतिको इतिहास केही अपूरो जस्तो हुन जान्छ ।

नेपालको प्राचीन जातिः

हिमालयको काखमा रहेको पूण्यभूमि नेपाल प्राचीन कालदेखि नै कला र संस्कृतिको उद्‌गम स्थल रहिआएको कुरा इतिहासले बताउँछ । तर प्राचीन नेपालको कुरा गर्दा त्यहाँ कुन शताब्दीमा, कहिलेदेखि, कुन जाति, कहाँबाट आई बसोबास गर्न थालेको हो भन्ने प्रश्न हाम्रो मनमा आउनु स्वाभाविक हो । यसबारे विद्वान्‌हरूको आफ्नो आफ्नो विचार छ । यस विषयमा मानवशास्त्रका विद्वान्‌हरूबाट प्रशस्त अध्ययन र अन्वेषण हुनुपर्छ अनि मात्र नेपालको प्राचीन जातिको बारेमा निश्चितरूपले केही भन्न सकिएला जस्तो लाग्दछ ।

नेपालको प्राचीन इतिहास हेर्दा नेपालमा पहिले बसोबास गर्ने प्राचीन जाति किरातीहरू नै थिए तथा आजभन्दा तीस पैंतीस सय वर्षअघि यी घुमन्ते किरातीहरू असभ्य र वर्वर जातिको रूपमा यस उपत्यकामा आई बस्न थालेका हुन् भन्ने अनुमान हुन्छ। आज नेपालका तराईमा छरिएर बसेका थारूहरू पनि यिनै प्राचीन जातिमध्येका हुन् र यिनको पूर्खा पनि किरात नै थिए भन्ने बुझिन्छ। फेरि नेपालखाल्डोका प्राचीन नेवार जातिका पूर्खा तथा पूर्व-नेपालमा छरिएर बसेका राई, लिम्बूहरूका पूर्खा पनि प्राचीन किरातीहरू नै थिए भन्ने बुझिन्छ। यदि त्यसो हो भने यी किरातीहरू को थिए त्यसको अलिकता चर्चा गर्नु उचित होला।

भारतवर्षमा आर्यहरूको प्रवेश हुनुभन्दा पनि पहिले त्यहाँ द्रविड जाति थियो भन्ने कुरा इतिहासले बताउँछ। आर्यहरू भारतमा उत्तर-पश्चिम-बाट पस्नुअघि पहिले दक्षिण-पूर्व एशियाका मंगोल जाति चीन, थाइलैण्ड र र बर्माको घाटी पार गर्दै विस्तार-विस्तार आसाम, बङ्गाल र बिहारतिर फैलिइसकेको अनुमान हुन्छ। यस सन्दर्भमा एउटा कुराको उल्लेख गरे अझ स्पष्ट होला। दक्षिण-पूर्व एशियाको सभ्यता प्राचीन सभ्यतामध्येको एक हो भन्ने कुराको प्रमाण अब उत्खननबाट हुँदै छ। जस्तै उदाहरणको लागि हिजोसम्म हरप्पा र मोहनजदडोमा प्राप्त अवशेषबाट सिन्धुघाटीको सभ्यतालाई दक्षिण-पूर्व एशियाको सबभन्दा पुरानो सभ्यता भनेर मानिएको थियो। तर केही महीना अघिको थाइलैण्डको उत्तर-प्रान्तमा पर्ने बानचियाङ्गमा उत्खनन गर्दा भेटिएका अवशेषहरू पाँच हजार वर्षअधिको तथा हरप्पा र मोहनजदडोको सभ्यताभन्दा पनि पुरानो भन्ने प्रमाणित भएको छ।

अध्ययन र अन्वेषणद्वारा मानव-सभ्यताको इतिहासमा यस्ता नयाँ नयाँ कुराहरू थपिदै जानु स्वाभाविकै हो।

आर्यहरूको भारतमा प्रवेश हुनुभन्दा पनि पहिले मंगोल जाति आसाम बङ्गाल, र बिहारतिर फैलिइसकेको अनुमान हुन्छ भन्ने कुराको

माथि भर्खरै उल्लेख भइसकेको छ।

सिन्धुघाटीको सभ्यताको अध्ययनबाट के थाहा हुन्छ भने प्राचीन कालमा द्रविडहरू दक्षिण भारतमा मात्र होइन उत्तर-पश्चिम भारतमा पनि फैलिएका थिए। सिन्धुघाटीका प्राप्त अस्थिपंजरको अध्ययनबाट त्यहाँ द्रविडहरू निवास गर्थे भन्ने कुराको पुष्टि हुन्छ। तर आर्यहरूको आक्रमणद्वारा नै सिन्धु-सभ्यताको विनाश भएको हो भन्ने धेरै विद्वान्हरूको मत छ। फेरि मंगोल जातिको सन्दर्भमा एउटा महत्त्वपूर्ण कुरा के थाहा पाइएको छ भने सिन्धुघाटीमा प्राप्त अवशेषहरूमध्ये मंगोल जातिको खोपडी समेत त्यहाँ फेला परेको छ र त्यसबाट मंगोल जाति त्यहाँसम्म पुगिसकेको प्रमाण हुन्छ। सायद हिमालयको फेदी-फेदी फैलिंदै गएको मंगोल जाति उत्तर-पश्चिम भारतसम्म पुगेका होलान्। कोही कोही विद्वान्ले शाक्य, मल्ल, लिच्छवि आदि प्राचीन जातिलाई पहाडी जातिका मानिस हुन् भन्ने अनुमान गरेका छन्।[1]

पहाडी जाति भन्नाले हिमालयमा बस्ने मंगोल जातिका प्राचीन किराती जातिलाई नै संकेत गरेको अनुमान हुन्छ। यो त अनुमानको कुरा मात्र हो तर मानव-शास्त्रका विद्वान्हरूबाट यसको पुष्टि हुनुपर्छ। जे होस् माथिका कुराहरूबाट प्राचीन समयमा मंगोल जातिको प्रवेश हिमालयको फेदीतिर यत्र तत्र भइसकेको भन्ने थाहा हुन्छ।

आर्य र किरात

इतिहासकारहरूको भनाई छ ईशापूर्व अन्दाजी पन्ध्र सय वर्ष-अगाडि आर्य जातिको एक शाखा उत्तर-पश्चिमबाट भारतमा प्रवेश भएको हो। जति जति पश्चिमबाट आर्यहरू फैलिंदै गंगाको मैदानमा फिजिन लागे उति उति उत्तरभारत आर्य-सभ्यताको केन्द्रस्थल हुँदै गयो। आर्य-सभ्यताको

---

१. श्री सूर्यविक्रम ज्ञवाली : नेपाल उपत्यकाको मध्यकालीन इतिहास।

प्रभुत्व तथा प्रभाव द्रविडहरूमा पनि पर्न थाल्यो । नर द्राविड जातिलाई आर्यहरू हेलाँको दृष्टिले हेर्थे । यही समयमा उत्तरभारतमा छरिएर बसेको मंगोल जाति आर्य-सभ्यतादेखि टाढा रहेर उत्तरहिमालयको काखमा आश्रय लिन थालेको अनुमान हुन्छ किनभने यो जाति असभ्य थियो । उनीहरू जङ्गलमा बस्थे । आर्यहरूसित उनीहरू हेलमेल गर्न चाहँदैनथे । गुफा र कन्दरातिर कन्दमूल तथा फलफूल खाएर बस्ने यो वर्बर र असभ्य जातिको महाभारतमा किरात नाउँले उल्लेख भएको छ ।

यही किरात जाति नेपालको प्राचीन जाति हो र कालान्तरमा यिनै किरातीहरू महाभारतको सिन्धुली भंज्याङ्ग पार गरेर नेपाल-उपत्यकाको उर्वर भूमिमा बसोबास गर्न थालेका हुन् भन्ने मेरो धारणा छ । यो दृष्टिकोणले हेर्दा बागमती-नदीको सिरानमा रहेको नेपाल-उपत्यकालाई हिमालयको सबभन्दा पुरानो सभ्य बस्ती भने हुन्छ । यस कुराको उल्लेख एक वरिष्ट इतिहासकारले पनि गर्नुभएको छ ।[1]

नेपाल-उपत्यकामा लिच्छविहरूको शासन हुनुभन्दा अघि त्यहाँ किरातीहरू थिए भन्ने कुराको झलक नेपालका प्राचीन अभिलेखहरूबाट पनि केही न केही रूपमा पाउन सकिन्छ । उपत्यकामा पाइने केही लिच्छवि अभिलेखहरूमा ठाउँहरूको केही यस्ता नाउँ छन् जसबाट किरात जातिबाट भएको भन्ने अनुमान हुन्छ ।

प्राचीन नेपाल र भारत :

यसरी भारतवर्षको प्राचीन सांस्कृतिक इतिहास र नेपालको प्राचीन सांस्कृतिक इतिहास हेर्दा दुवैलाई हामी बुद्धका समयदेखि जोडेर तुलनात्मक अध्ययन गर्न सक्छौं ।

---

१. स्व० इ० शि० बाबुराम आचार्य: नेपालको सबभन्दा पुराना सभ्य बस्तीको स्थापना ।

जस्तो उत्तरभारतमा मगध-साम्राज्यको प्रादुर्भाव भएपछि बुद्धका समयमा नै सोलह महाजनपदको विकास भएको कुरा बौद्ध-वाङ्मयमा उल्लेख छ। यी महाजनपदहरूमा कोशल, मगध, काशी, वृजि आदि उल्लेखनीय थिए। कोशलको दक्षिण-पूर्वमा लिच्छवि, शाक्य र कोलिय आदि गणतान्त्रिक राज्यहरू थिए, त्यही गणतान्त्रिक राज्यका शाक्य कुलमा महात्मा बुद्धको जन्म भएको हो। शाक्यहरूको राज्यको उत्तर सीमा पहाड पर्थ्यो, यही पहाड हाम्रो वर्तमान नेपालको तराई पर्दछ।

यसरी नेपालको तराई र त्यसका दक्षिणी भागमा रहने मल्ल, शाक्य, लिच्छवि आदि प्राचीन जाति हुन् भन्ने कुरा इतिहासबाट थाहा पाइन्छ। "बुद्धको परिनिर्वाणपछि वृजि संघलाई मगधका राजा आजातशत्रुले जित्ती उनीहरूको भूमि आफ्ना अधीन तुल्याएका थे। संघको नाश भएपछि लिच्छवि, मल्ल, शाक्य कुलका मानिसहरू हिमालयतिर पसेको अनुमान हुन्छ।" भनी एक ठाउँमा वरिष्ठ इतिहासकार श्री सूर्यविक्रम ज्ञवालीले लेख्नुभएकोछ।

शाक्यवंशी बुद्धको जन्म नेपालमा भएको हो र बुद्धको जन्मस्थल लुम्बिनी-अञ्चलको कपिलवस्तुमा भएको भन्ने कुरा त सबैलाई थाहै छ।

महात्मा बुद्ध स्वयं नेपाल आई बौद्ध धर्म प्रचार गरेको कुरा बौद्ध अनुश्रुतिमा छ। उनी स्वयं यहाँसम्म न आएका भए तापनि नेपालका तराई-खण्डमा उनले जुन ज्ञानको प्रचार गरे त्यसको ध्वनि यस उपत्यकासम्म अवश्य केही न केही रूपमा आयो होला भन्ने अनुमान गर्न सकिन्छ।

नेपालको दक्षिण भागमा पर्ने भूमि जसलाई हामी तराई भन्छौं त्यहीं शाक्य कुलमा महात्मा बुद्धको जन्म भएको हुँदा त्यो ठाउँ सांस्कृतिक दृष्टिले कतिको महत्त्वपूर्ण रहेछ यसैबाट हामी चाल पाउँछौं।

नेपालमा बौद्धधर्म :

यसै सन्दर्भमा अब मौर्य-कालको चर्चा गरौं। बौद्ध-धर्मका बडा भारी प्रवर्तक मौर्य सम्राट् अशोकको जन्म महात्मा बुद्ध जन्मेको दुई शताब्दी-

पछि अर्थात् ईसापूर्व तेस्रो शताब्दीमा भएको हो। गंगाको तटवर्ती पाटलीपुत्र उनको राजधानी थियो। उनले बौद्ध-धर्म प्रचार गर्न भारतवर्षका कुना कुना मात्र होइन तर अरू अरू देशमा पनि भिक्षु तथा दूतमण्डल पठाएको कुरा इतिहासमा उल्लेख छ।

बौद्ध-धर्म प्रचार गर्न नेपाल आएकी सम्राट् अशोकको छोरी चारुमतीले एक क्षत्रिय देवपालसित विवाह गरी देवपाटन बसालेको तथा पछि भिक्षुणी भई चारुमती विहार नाउँको बौद्ध-विहार स्थापित गरेको कुरा वशांवलीमा छ। चारुमती विहारका अपभ्रंश चावहील भएको भन्ने नेपालीहरूको विश्वास छ।

सम्राट् अशोक स्वयं नेपाल आई पाटनमा चार वटा स्तूप खडा गरे भन्ने नेपालका बौद्धहरूमा विश्वास छ। सम्राट् अशोक स्वयं नेपाल नआएका भए तापनि बुद्ध जन्मेको ठाउँ लुम्बिनी आई स्तम्भ खडा गरेको कुरा लुम्बिनीको अशोक स्तम्भ नै आजसम्म प्रमाणको रूपमा विद्यमान छँदै छ। लंकाको प्राचीन अनुश्रुतिअनुसार अशोकका धर्मगुरु तिस्स थेरले बौद्ध-धर्म प्रचार गर्न मज्जिम थेर र कस्सपका नेतृत्वमा धर्मदूत-मण्डल हिमालयमा पठाएको कुराको उल्लेख छ।[1] मौर्य-कालमा व्यापारको मार्ग उत्तर, दक्षिण, पूर्व र पश्चिम चार दिशा रहेको कुरा इतिहासबाट थाहा हुन्छ। चाणक्यले ती व्यापारिक मार्गको विषयमा व्यापारको दृष्टिकोणले तुलना गर्दै स्थलमार्गमा जो "हिमवत्पथ" अर्थात् उत्तरतिरको हिमालयतर्फ जाने बाटोको जो उल्लेख गरेका छन्[2] त्यसले नेपाललाई संकेत गर्छ। नेपालसितको सम्बन्धको विषयमा अर्को उदाहरण प्रस्तुत गर्न सकिन्छ। कौटिल्यको अर्थशास्त्रमा राजकोषमा संग्रह गरिने बस्तुहरूको सूचीमा नेपालमा बनेको राडी अथवा पाखीको उल्लेख भएको छ। यिनै कुराहरूबाट ऊ वेलाको नेपाल र

---

१) सत्यकेतु विद्यालंकारः भारतका प्राचीन इतिहास।
२) सत्यकेतु विद्यालंकारः भारतका प्राचीन इतिहास।

नेपालको आर्थिक अभ्युदयको परिचय पाइन्छ ।

विशाल मौर्य-साम्राज्यको अन्तपछि उत्तर तथा पश्चिम भारतमा ईसापूर्व दोस्रो शताब्दीदेखि ईसाको तेस्रो शताब्दीसम्म कुनै त्यस्तो राज-शक्तिको उदय नभए पनि यवन, शुंग, शक तथा कुषाणहरूको आधिपत्य स्थापित भयो । यसै गरी दक्षिण भारतमा चाहिं सातवाहनको उदय भयो । त्यस युगका सबभन्दा महत्त्वपूर्ण घटना के भयो भने अनेक बौद्ध-बिहार, मन्दिर, गुफा, चैत्य स्तूप आदिको निर्माण र खास गरेर हिन्दू र बौद्ध-मूर्तिको निर्माण शुरू भयो । अशोकका पालामा ढुंगा कुंद्ने कला अवश्य विद्यमान थियो तथा लोकधर्मका देवी-देवताका रूपमा यक्ष-यक्षीका केही मूर्ति बनाइ-एका थिए तर हिन्दू एवं बौद्ध-देवी-देवताका खास कुनै प्रकारका मूर्ति त्यस बेलासम्म कुँदिएको थिएन । शुंग र कुषाण कालदेखि हिन्दू र बौद्ध-मूर्ति निर्माण प्रारम्भ भई कालन्तरमा हजारौं मूर्तिहरू बने । नेपालमा पनि मौर्य तथा शुँगकालमा अर्थात् इसापूर्व तेस्रो तथा दोस्रो शताब्दीतिर बनेका कैयन् माटाका महत्त्वपूर्ण मूर्तिहरू हाम्रो तराईखण्डको उत्खननमा हालै पुरातत्त्वविभागले प्राप्त गरेको छ । कुषाणकालका मुद्राहरू पनि नेपालमा प्राप्त भएको छ । फेरि लिच्छविकालभन्दा अघिका केही प्राचीन मूर्तिहरू पनि नेपाल उपत्य-कामा पाइने कुराको संभावनाबारे केही विद्वान्हरूले संकेत गरेका छन् । यिनै कुराहरूबाट नेपाल प्राचीन संस्कृतिको झलक यसैबाट पाइन्छ ।

लिच्छवि-कालको कला :

पाँचौं शताब्दीदेखि नेपालको इतिहास स्पष्ट भएको छ । मानदेवको चाँगुनारायणको अभिलेखमा जुन मिति अंकित छ त्यो सम्वत् ३८६ हो अर्थात् इस्वी सन् ४६४ को हो । यसभन्दा पुरानो मितिसहितको अभिलेख प्राप्त भएको छैन ।

चाँगुनारायणको आफ्नो स्तंभलेखमा मानदेवले आफ्ना पिता पूर्खाको नाउँ वृषदेव, शंकरदेव तथा धर्मदेवको भनी उल्लेख गरेको छ । त्यसबाट

मानदेवभन्दा पनि अघि नेपाल उपत्यकामा लिच्छवि-शासन रहेको कुरा थाहा हुन्छ। तर लिच्छविहरूको नेपालमा प्रवेश कहिले भएको हो सो भन्न चाहिं गाह्रो छ। ईसापूर्व पाँचौं शताब्दीमा महात्मा बुद्धको समयमा लिच्छविहरूको उल्लेख पाइन्छ। त्यसपछि आएर चारौं शताब्दीमा चन्द्रगुप्त प्रथमले लिच्छवि राजकुमारी कुमार देवीलाई विवाह गरी लिच्छविहरूका मद्दतबाट गुप्तहरूले मगधमा आफ्नो राज्य कायम गरेको इतिहासमा उल्लेख पाइन्छ। उनका छोरा समुद्रगुप्तले इलाहाबादका आफ्ना स्तम्भ अभिलेखमा आफूलाई लिच्छवि-दौहित्र भनेका छन्। यही समयमा नेपालमा लिच्छविहरूको शासन स्थापित भइसकेको अनुमान हुन्छ। त्यसपछि पाँचौ शताब्दीमा आएर मानदेवको चाँगुनारायणको अभिलेखमा हामी लिच्छविहरूको नाउँ पाउँदछौं। जे होस्, अरू गन्थन्तिर नलागी लिच्छविहरूको समयमा नेपाली कलाको विकास कुन रूपमा भयो त्यसबारे छोटकरीमा उल्लेख गर्नु बेस होला।

नेपाली कलाको इतिहासमा लिच्छविकाललाई सुवर्णयुग भन्दछन्। किनभने त्यस समयमा कुँदिएका प्रस्तरमा मूर्तिहरू विश्वका उत्कृष्ट कलाको नमूनास्वरूप प्रस्तुत गर्न सकिन्छ। विशाल भारतमा पनि कैयन् प्रस्तर-मूर्तिहरू अनगिन्ती छन् तर सानो भौगोलिक परिधिभित्र अर्थात् चारैतिर पहाडले छेकेको यो सानो नेपाल खाल्डाभित्र पाइने प्राचीन मूर्ति एक से एक राम्रा छन् तथा तिनको कुँदाई, सीप, शैली र सौन्दर्य हेर्दा साच्चि नै अवाक् हुनुपर्दछ। यस विषयमा पछि चर्चा गरिनेछ।

लिच्छविकालीन मूर्तिहरूको तुलनामा त्यस युगका कुनै चित्र आजसम्म पाइएको छैन। प्रस्तर तथा धातु-मूर्ति हजारौं वर्ष रहन सक्तछ तर, प्राचीन चित्रलाई त्यतिसम्म जोगाएर राख्न संभव नहुनाको कारण प्राचीन चित्र उपलब्ध हुन नसकेको कारण हो।

आधुनिक युगमा जस्तो चित्रलाई वैज्ञानिक ढंगले धेरै कालसम्म राख्ने ऊ बेला साधन थिएन् त्यसो हुँदा धेरै प्राचीन चित्रहरू नष्ट भएर जानु स्वाभाविकै थियो। हुन त प्रस्तर-युगका मानवले ओडार र गुफातिर लेखेका

भित्ती चित्र सोह्र हजार वर्षसम्म रहेको कुरा स्पेनको अल्टामीरा र दक्षिण-फ्रान्सको लास्को-गुफाहरूका भित्ती चित्रले प्रमाण गर्दछन् । तर ती गुफा त हजारौं वर्षसम्म उज्यालोमा नपरेका, एकै तापमा सँधै रहिरहेका, न गर्मी, न जाडो, न उज्यालो, न हुस्सु, न त घाम पानी यी सबबाट वँचित रही हजारौं वर्षसम्म जोगिएर रहन सकेका हुन् ।

त्यसैले नेपालमा कुनै पनि लिच्छविकालका चित्रहरू, चाहे ग्रन्थ-चित्र होस् वा पौभाचित्र, आजसम्म पाइएका छैनन् । ताडपत्रमा लेखिएका नेपालका प्राचीन ग्रन्थचित्रहरू प्रायः नौ सय वर्ष पुराना हुन । त्यस कारण ग्रन्थ चित्रलाई नै हामीले प्राचीन नेपाली चित्रको उदाहरण सम्झनुपर्छ । हुन त चीनको पश्चिम प्रान्तमा रहेको टुन हुआन गुफामा लेखिएका चित्र तथा भित्ती चित्रहरू शैली र रंगको आधारमा, नेपाली चित्रकारहरूकै हातबाट लेखिएको कुराको उल्लेख स्टीनले गरेका छन् । उनको निजी संग्रहमा रहेका दुईवटा टुन हुआनका चित्र समयको हिडाइँमा ज्यादै पुराना भई प्रायःजसो रेखाहरू अर्थात् डिटेल नष्ट भइसकेका छन् । लेखकले आजभन्दा अन्दाजी बाईस वर्षअगाडि यी चित्रहरू वृटिश म्युजियममा नेपाली तथा तिब्बतीय कलाको प्रदर्शनीमा देखेको हो । तर त्यस वेला प्राचीन नेपाली ग्रन्थचित्रहरूसित तिनको तुलना गरेर हेर्ने कुनै अवसर पाइएन । यदि स्टीनको भनाइ सत्य हो भने टुन हुआनमा पाइएका चित्रहरू आठौं शताब्दीको उत्तरार्ध र नवौं शताब्दीको पूर्वार्धका हुन सक्छन् । यस विषयमा टुन हुआन गुफामै गै तिनको तुलनात्मक अध्ययन हुनु आवश्यक छ । त्यति नभई निश्चित रूपले भन्न गाह्रो पर्छ ।

प्राचीन नेपाली चित्रकला :

नेपाली चित्रकलालाई हामी मोटा-मोटी ३ कक्षामा विभाजित गर्न सक्छौं । जस्तै (१) ताडपत्रमा लेखिएका ग्रन्थचित्र (२) पौभाचित्र (३) पट-चित्र । अब प्रश्न उठ्छ, नेपाली चित्रको प्रधान लक्ष्य, अथवा प्रवृत्ति (जस्तो अंग्रेजीमा त्यसलाई motif भन्दछन्) के हो त ?

संसारका प्राय: सबैजसो प्राचीन कलाको प्रारंभ धार्मिक विकास-बाटै भएको देखिन्छ। नेपाली चित्रकलाको प्रारंभ र विकास पनि उही किसिमले भएको हो। पाश्चात्य कला र पूर्वीय कलाको तुलना गरिहेर्दा हामी के पाउँछौं भने पाश्चात्य देशको प्राचीन चित्रकलाले शुरूदेखि धार्मिक प्रवृत्तिलाई अंगाले तापनि पूर्वीय देशको चित्रकलाको तुलनामा त्यसले अर्कै बाटो समातेको देखिन्छ। अर्थात् प्रारंभिक कालदेखि नै त्यसले वास्तविकता-लाई अँगाल्ने प्रवृति लियो। प्रकृतिको वाह्यरूपलाई बढी महत्त्व दिएर, जस्ताको तस्तै उतारेर भक्तको मनमा प्रभाव पारी ईश्वरीय भावना जागृत गराउने प्रवृत्ति लियो। जस्तै क्राइष्टलाई क्रशमा टाँगेको चित्रमा उनका दुवै हात फिंजाएर हतकेलामा कीला ठोक्ता रगत बहेको, क्राइष्टका शिर पृथ्वीतिर झुकेको, उनको देब्रे कोखामा भालाले रोपेको ठाउँबाट भलभल रगत बगेको उनका दुवै गोडामा नेल वा कीला ठोकेको इत्यादि कष्टमय तथा दुःखपूर्ण दृश्यको सिर्जना गरी क्राइष्टले आफ्नो रगत बगाएर मानव जातिको लागि भोगेको दुःखको पराकाष्टालाई चित्रमा दर्शाउन खोजिएको देखिन्छ तथा चित्रकारले हमेशा वाह्य आँखाले हेर्दा हामी जे-जस्तो देख्छौं उस्तै चित्रण गर्ने प्रयास गरेको हामी पाउँछौं। शुरू-शुरूमा मास्सासियो र जियोत्तोले (तेह्रौं शताब्दीमा) यस्तै चित्र लेख्ने प्रयास गरेको देखिन्छ। तर पन्ध्रौं र सोह्रौं शताब्दीमा आएर मात्र यूरोपका विभिन्न सम्प्रदायले अपनाएको यो परिपाटी पूर्ण रूपमा विकसित भयो तथा यूरोपीय कलाको वास्तविक भाव, वास्तविक रूप र वास्तविक मनसायद्वारा क्रिस्तानहरूको ईश्वरीय भावनालाई सजीव पार्न सफल भएको देखिन्छ। जस्तै टिन्टेरेट्टो, टिशियन, जोर्जियन, रिबेरा रेम्ब्रान्ट, माइकेल एन्जेलो आदिले लेखेका चित्रहरूमा वास्तविकताको चरण-सीमा पुगेको छ। अर्थात् क्रुशमा टाँगेको चित्रलाई हेर्दा यस्तो लाग्छ मानो क्राइष्टको साँच्चिकै चित्र हो। यसरी चित्रमा साँच्चिकै जस्तो देखाउने अथवा प्रकृतिको वास्तविक रुपलाई हुबहु चित्रण गर्ने प्रवृत्ति यूरोपीय कलाको क्षेत्रमा अठारौं शताब्दीसम्म कायम रहेको देखिन्छ।

प्राचीन परंपरा:

तर प्राचीन नेपाली चित्रको शुरूदेखि उद्देश्य वा प्रवृत्ति नै अर्कै थियो। हाम्रा प्राचीन ग्रन्थचित्रमा देखाइएका कुराहरू बाह्य आँखाले देखेको भन्दा भक्ति-भावनाले देखेको कुरालाई चित्रण गरेको देखिन्छ। भित्री आँखा र ध्यानद्वारा लेखिएका यस्ता चित्रहरूमा प्रकृतिको हुबहु नकल गरिएको हुँदैन। शारिरीक आँखाले देखेको कुराभन्दा हाम्रा कलाकारहरूले चैतन्य, ध्यान तथा आध्यात्मिक आँखाले देखेको कुरालाई महत्त्व दिएका हुन्छन्। यदि पाश्चात्य चित्रकलामा प्रकृतिकै वास्तविक चित्रण हुन्छ भने नेपाली चित्रकलामा आध्यात्मिक चित्रण। त्यसैले त्यस्ता धार्मिक ग्रन्थचित्रमा हामी हिन्दू र बौद्धसेवी देवताका अनेक हात भएका चित्रहरू अंकित पाउँदछौं।

ग्रन्थचित्रको विषयमा छलफल गर्नुभन्दा पहिले चित्र लेख्ने परम्परा हिन्दू र बौद्ध-सम्प्रदायमा कसरी चल्यो भन्ने कुराको चर्चा गरौं।

चित्र लेख्ने परम्परा प्राचीन कालमा पनि थियो भन्ने कुरा त प्राचीन ग्रन्थहरूमा चित्रसम्बन्धी भएको उल्लेखबाट हामी थाहा पाउन सक्छौं। रामायणमा "चित्रशाला" को उल्लेख भएको छ, उत्तर-रामचरित्रमा अयोध्या फर्केपछि एउटा सुन्दर चित्र देखेर राम, सीता र लक्ष्मणको मन कसरी आकर्षित भएको थियो त्यसको वर्णन छ। महाभारतमा दुर्योधनले द्रौपदीचीर हरणको तस्वीर हेरेको वर्णन छ। उपनिषदमा पनि चित्रकारको बुरुसलाई लिएर मानिसको शरीर तथा आत्मासंग तुलना गरेको छ।

बुद्धका समयमा पनि प्रसेनजीतले भिक्षुणीहरूलाई चित्रशालामा पस्न निषेध गरेको बौद्धवाङ्मयमा उल्लेख छ। वात्स्यानको कामसूत्रमा उल्लेख भएको चौसट्टी कलामा पनि उनले चित्रकलालाई चौथो पंक्तिमा राखेका छन्। त्यसमा ६ प्रकारका विधिको उल्लेख गरिएको छ:—
(१) रूपभेद (२) प्रमाणम् (३) भाव (४) लावण्य-योजनम् (५) सदृश्यम् (६) वर्णिक भंग।

विष्णुधर्मोत्तरमा पनि चित्रकलालाई सर्वोत्तम कला तथा धर्म, अर्थ, काम र मोक्ष प्राप्तिको साधन भनेको छ। त्यसमा चित्र लेख्ने विधिको अनेक बयान छ। यस्ता अरू प्राचीन ग्रन्थहरू पनि छन् जसमा चित्रकला सम्बन्धी गरिएको वर्णनमा भाव, लावण्य सादृश्य र प्रमाणको उल्लेख छ। पहिलो शब्दले चित्रमा प्रयोग गरिने नाप र तौल आदि विधिलाई संकेत गर्दछ। अर्थात् अनुहारको अनुपातमा शरीर कति अग्लो हुनुपर्छ इत्यादिको वर्णन छ विष्णुधर्मोत्तरमा तीन प्रकारको भर्तन अर्थात् अंध्यारो र उज्यालो छुट्टयाउने छायाको वर्णन छ। जस्तै पातला रेखाहरूद्वारा छाया दिने, अलिकति गाडा रंग दिएर छाया दिने तथा मसिना थोप्लाहरू दिएर छाया दिने। विष्णुधर्मोत्तरमा यस्ता वर्णन पाइए तापनि यस्ता विधिहरू अजन्ता गुफाको भित्तीचित्रमा पहिले नै प्रयोग भइसकेको देखिन्छ।

ईसापूर्व प्रथम शताब्दीदेखि बन्न शुरू भएको अजन्ता गुफा नौसय वर्षसम्म हिन्दू र बौद्धहरूको लागि विद्या तथा ज्ञानको ठूलो केन्द्र रहेको कुरा त्यहाँ भएका उनन्तीस गुफाहरूमा जो वास्तुकला, मूर्ति कला र भित्ती चित्रहरू छन् तिनले बताउंछन्। तर नवौं शताब्दीदेखि त्यहाँको धार्मिक गतिविधिमा शिथिलता आयो र हुँदा हुँदा त्यहाँको जुन भव्य वातावरण थियो त्यो नै नष्ट भएर गयो। करीव आठ-नौ सय वर्षसम्म वनजंगलले ढाकेर आजन्ता-का गुफा विक्षित्त भएर रहे पनि बल्ल एक दिन फेरि त्यसको गौरवमय इतिहासको महत्त्व दुनियाँले चाल पायो।

अजन्ता गुफाको प्रसंग यहाँ किन आयो भने त्यहाँ पाइने भित्ती-चित्रको शैली र परिपाटी पूर्वीय हिन्दुस्तानी सम्प्रदाय तथा नेपाली ग्रन्थ-चित्रसँग निवकै मिल्ने देखिन्छन्। यस सम्वन्धमा पछि छलफल गरिनेछ।

नेपालमा ग्रन्थचित्र:

नेपालमा ग्रन्थ चित्र लेख्ने परम्परा कहिलेदेखि शुरू भएको हो सो निश्चित रूपले भन्न गाह्रो छ। भारतवर्षमा ग्रन्थचित्र लेख्ने चलन प्राचीन

कालदेखि थियो भन्ने कुराको प्रमाण "वाणको हर्षचरित्र" बाट थाहा हुन्छ। नेपालमा पनि लिच्छवि राजा नरेन्द्रदेवले आफू मृत्युशय्यामा पुगेका घडीमा आफूले लाएको राजमुकुट र प्रज्ञा पारमिता आफ्ना दुई छोरीका हातमा दिएका कुराको उल्लेख सिलभ्यान लेभीले "ल नेपाल" मा गरेका छन्।

बङ्गाल र विहारमा पाल राज्यको स्थापना भएपछि नालन्दा तथा विक्रमशील जस्ता धार्मिक विद्यापीठमा हस्तलिखित ग्रन्थ तथा ग्रन्थचित्र लेख्ने परम्परा चलेको अनुमान हुन्छ। यिनैताका नेपालमा पनि हस्तलिखित ग्रन्थ वा ग्रन्थचित्र लेख्ने चलन थालिएको हुन सक्छ। पश्चिम भारतमा जब बौद्धधर्म ह्रास हुँदै गयो तथा अजन्ता जस्ता गुफाहरूमा जब बौद्धसम्प्रदायको गतिविधि बेलाउँदै गयो, यता बङ्गाल र विहारमा बौद्धधर्म फैलिँदै गयो। नालन्दा तथा विक्रमशील महाविहारहरू बौद्ध-धर्मावलम्बीहरूका निम्ति ठूलो तीर्थ स्थल हुने नै भयो। ती ठाउँ विद्याको ठूलो केन्द्र भएकोले टाढा टाढाबाट त्यहाँ विद्या अध्ययनगर्ने मानिसहरू आउँथे। नेपालबाट एघारौं बाह्रौं शताब्दीतिर बौद्ध पण्डितहरू नालन्दा तथा विक्रमशील गएका कुरा इतिहासबाट हामी थाहा पाउँछौं। तिनमा रत्नकीर्ति, कनकश्री र वैरोचनको नाउँ उल्लेखनीय छ।

पालहरूको शासन-कालमा महायान तथा वज्रयान मतको प्रचार खूब बढेको थियो। यसै समयमा प्रज्ञापारमिताको पाठपूजा गर्ने चलन चल्यो! यिनैताका नेपाल खाल्डो पनि बज्रयान सम्प्रदायको ठूलो केन्द्र मानिन थाल्यो! "एघारौं शताब्दीदेखि चौदहौं शताब्दीसम्म नेपाल विद्याको ठूलो केन्द्र भएको थियो। भारतीय तथा नेपाली पण्डितहरूको यो कार्यमा ठूलो पारस्परिक सम्बन्ध थियो। धेरै भारतीय पण्डितहरू नेपालमा नै आएर बसेका थिए।"[1]

नेपालका बौद्धहरूमा पनि प्रज्ञापारमिताको पूजा-पाठ गर्ने चलन

---

१. श्री सूर्यविक्रम ज्ञवालीः नेपाल उपत्यकाको मध्यकालीन इतिहास।

चल्यो । बौद्धमार्गीहरू प्रज्ञापारमितालाई एउटा ठूलो धार्मिक ग्रन्थका रूपमा आदरका दृष्टिले हेर्थे। यसका साथसाथै विस्तार विस्तार हिन्दुत्व ग्रहण गर्ने बौद्धमार्गीहरूमा शैव तथा वैणवधर्म लोकप्रिय हुँदै गयो । नेपालीहरूमा प्राचीन कालदेखि रहिआएको जुन धार्मिक सहिष्णुता थियो त्यो झन् बलियो भयो। यिनैताका बङ्गाल, विहार तथा नेपालमा एकै प्रकारका धार्मिक भावनाले प्रेरित भएको वातावरण सृष्टि भएको थियो । बौद्ध-मठ तथा विहारहरूमा ताडपत्रमा लेखिएका "प्रज्ञापारमिता" को माग बढ्नु स्वभाविकै हो। यिनै कुराहरूलाई ध्यानमा राखी विचार गर्दा ग्रन्थचित्र लेख्ने परम्परा जसरी नालन्दा तथा विक्रमशील जस्ता धार्मिक विद्यापीठमा शुरू भयो उस्तै किसिमले उनैताका नेपालका प्राचीन बौद्ध-मठ तथा विहारहरुमा पनि ग्रन्थचित्र लेख्ने परम्परा शुरू भएको हो भन्ने अनुमान हुन्छ ।

तिनैताका नेपालमा लेखिएका यस्ता कैयन् हस्तलिखित ग्रन्थहरू तिब्बतका गुम्बाहरूमा पुऱ्याइएका कुरा इतिहासमा छ तथा नमूनाका रूपमा आज ती प्राचीन हस्तलिखित ग्रन्थ पाश्चात्य देशका संग्रहालयमा राखिएका छन् । प्राचीन कालदेखिनै प्रस्तरमूर्ति र धातुमूर्ति बाहेक नेपाली कलाकारहरू चित्रलेख्ने कलामा पनि निपुण थिए तथा यिनको यश तिब्बत र चीनसम्म पुगेको थियो ।

नेपालका प्रचीन ग्रन्थचित्रहरूको विषयमा लेख्ता अध्ययनका अभावले बाहिरका धेरै विद्वान्हरूले ठीक-ठीकसँग तर्जुमा गर्न सकेका छैनन् । विन्सेन्ट स्मीथ तथा फूसर जस्ता विद्वान्ले पनि नेपालका प्राचीन ग्रन्थचित्रको विषयमा भरपर्दो र उचित मूल्याङ्कन गर्न सकेको देखिंदैन । डाक्टर कुमार स्वामीले पनि नेपाली ग्रन्थचित्रको बारेमा उचित मत प्रकट गर्न सकेका छैनन् । तर कार्ल खण्डलवाला, स्टेल्ला क्रेमरीश तथा डा० प्रताप दित्य पाल आदि विद्वान्ले अब नेपाली प्राचीन ग्रन्थचित्रको विषयमा निकै राम्रो मूल्याङ्कन गरेका छन् ।

यसरी, अब विद्वान्हरूबाट यस विषयमा राम्रोसँग मूल्याङ्कन

हुँदै जान लागेकोले नेपालका प्राचीन ग्रन्थचित्रलाई पूर्वीय हिन्दूस्तानी सम्प्रदायको नकल हो भन्ने अब कसैलाई भ्रम पर्दैन किनभने उही कालमा एउटै धार्मिक प्रवृत्तिले लेखिएको भए तापनि पूर्वीय हिन्दूस्तानी ग्रन्थचित्र र नेपाली ग्रन्थचित्रमा स्थानीय रङ्ग, भाव र शैली प्रष्टसँग छुट्टिन्छ ।

(२)

यस अध्यायमा प्राचीन नेपाली चित्रकलाको हकमा आजसम्म पाइएका सबभन्दा पुराना ग्रन्थ चित्रहरू के के हुन्, ती कति वर्षका पुराना हुन्, तीनको विषय के छ तथा ती प्राचीन ग्रन्थचित्र अहिले कहाँ छन् सो विषयमा सविस्तार वर्णन गरिन्छ ।

नेपालको इतिहासमा लिच्छविराज्यको अन्त्य भएपछि एउटा अन्धकार युग आउँछ । अन्धकार युग किनभनेको भने नवौं शताब्दीको उत्तरार्धदेखि दशौं-एघारौं शताब्दीसम्मको जुन समय छ त्यो समयको इतिहासलाई राम्रोसँग स्पष्ट गराउने अभिलेखहरूको अभाव छ। वंशावलीमा केही राजाहरूको नाउँ पाइन्छ तर लिच्छविकालीन अभिलेखहरूमा जस्तो तिनका बारेमा भर पर्दो कुनै ऐतिहासिक तथ्य पाइँदैन । यसो हुनाले यो कालको इतिहास अझै संदिग्ध अवस्थामा छ । तर दशौं शताब्दीका अन्तिम-चरण र एघारौं शताब्दीदेखि भने बराबर पाइने नेपालका प्राचीन हस्तलिखित ग्रन्थहरूमा कतै कतै मिति र राजाहरूको नाउँ पनि लेखिएका छन् । त्यतिले पनि हाम्रो मध्यकालीन इतिहासको काल-क्रममा केही न केही सघाउ पुऱ्याएको छ ।

अब ग्रन्थचित्रलाई लिएर चर्चा गर्दा ग्रन्थचित्र तथा हस्तलिखित ग्रन्थ भनेको के हो सो विषयमा अलिकता चर्चा गऱ्यौं भने ग्रन्थचित्र अथवा हस्तलिखित ग्रन्थ नदेखेका मानिसलाई बुझ्न अलि सजिलो होला ।

प्राचीन कालमा कागतको आविष्कार नभएका बेला ताड़पत्र

अथवा भोजपत्रमा लेख्ने चलन थियो । ताड़पत्र भनेको ताड़को रूखका लामा लामा पातलाई सुकाई चाहिने नापमा काटेर लेख्न हुने बनाएको । भोजपत्र भनेको एक किसिमको रूखको बोक्रा सुकाई लेख्न हुने बनाएको। उसवेला मानिसहरूले कागतको बदला यस्तैमा लेख्ने गर्थे ।

नेपालमा एघारौं शताब्दीदेखि मात्र कागतको चलन चल्यो । नेपालले कागत बनाउने विधि पहिले चीनबाट सिकेको हो र पछिबाट भारतले पनि नेपालबाट कागत बनाउन सिक्यो ।

ताड़पत्रमा वा कागतमा लेखिएका यस्ता प्राचीन ग्रन्थलाई हस्त-लिखित ग्रन्थ भन्दछन् । ताड़पत्रको लम्बाइ अन्दाजी अठार, बीस इन्ची र चौडा चाहिं तीन इन्च जति हुन्छ । तर ताड़पत्र र नेपाली कागतमा लेखिएका पछि पछिका हस्तलिखित ग्रन्थको आकार, नाम र विषय भने फरक छ ।

यस्ता हस्तलिखित ग्रन्थमा सुन्दर अक्षरले लेखी कतै कतै खालि ठाउँ छोडिन्थ्यो र त्यस्ता छोडिएका खालि ठाउँमा चित्रकारले देवी-देवताका चित्र लेख्थे । यस्ता चित्रलाई हस्तलिखित ग्रन्थचित्र भन्दछन् ।

यस्ता हस्तलिखित ग्रन्थलाई दुई ठाउँमा प्वाल पारी डोरीले बाँधिन्छ र त्यसपछि सो ग्रन्थलाई कपडाले बेह्री सुरक्षित राखिन्छ ।

प्राचीन कालमा कुनै प्रकारको ग्रन्थ छाप्ने यन्त्र थिएन र ताड़पत्रमा हातैले बडो मिहेनत गरी सुन्दर अक्षरमा धार्मिक ग्रन्थ लेखाउने चलन थियो । पाल राजाहरूको समयमा नालन्दा तथा विक्रमशील जस्ता महा-विहारहरूको स्थापना भएपछि टाढा टाढाबाट हजारौं बौद्ध भिक्षु तथा बौद्ध पण्डितहरू ज्ञान र विद्या हासिल गर्न त्यहाँ आउँथे । यिनैताका बौद्धहरूको धार्मिक ग्रन्थ प्रज्ञापारमिता लेखिएको हो । आर्य असङ्ग नामक एकजना बौद्ध पण्डितद्वारा प्रज्ञापारमिताको पूजाको लागि सो ग्रन्थ रचिएको हो भन्ने एक थरी विद्वान्हरूको भनाई छ ।

प्रज्ञापारमितालाई हस्तलिखितको रूपमा एक पटक लेखिएपछि

समय समयमा यो धार्मिक ग्रन्थ सारी बौद्ध पण्डित तथा भिक्षुहरू घर फर्केर आउँदा आफ्ना साथमा लिएर आउँथे। नेपालमा पनि प्रज्ञापारमिताको प्रचार यसै गरी भएको हो। यहाँ विभिन्न राजाहरूको पालामा प्रज्ञापारमिता सारिएको कुरा तथा यो पवित्र धार्मिक ग्रन्थलाई यहाँबाट सारी तिब्बतमा शासाक्य-गुम्बा वा नोर-गुम्बामा समेत पुन्याएको कुरा त्यहाँ पाइने हस्तलिखित ग्रन्थमा लेखिएको कुराबाट थाहा हुन्छ।

माथिका कुराबाट उ वेला प्रज्ञापारमिताको पूजा अत्यन्त लोकप्रिय भएको बुझिन्छ। बौद्धमार्गीहरूमा यो किन यसरी लोकप्रिय भयो त्यसको विषयमा पनि अलिकति विचार गर्नु उचित होला।

पश्चिम भारतमा नवौं शताब्दीदेखि बौद्धधर्म विस्तार विस्तार सेलाउँदै गयो तथा अजन्ता, एलोरा, वाग आदि प्रसिद्ध गुफाहरूमा भित्तिचित्र लेख्ने चलन पनि हराउँदै गयो। पहिले जुन ठाउँमा बौद्ध भिक्षुहरूको त्यत्रो चहलपहल थियो त्यहाँ उजाड हुँदै गयो। ठीक त्यही समयमा पूर्वीय हिन्दुस्तानमा अर्थात् बङ्गाल र विहारमा पाल राज्यको उदय भयो। विहारमा जहाँ बुद्ध भगवान्‌को मुख्य कार्यक्षेत्र रहेको थियो त्यहाँ नालन्दा र विक्रमशील जस्ता महाविहारहरू स्थापना भएको चर्चा माथि नै भैसकेको छ।

त्यो मध्ययुग महायानी र वज्रयानीहरूको युग थियो। त्यसमा पनि वज्रयानीहरूमा अनेक मतको प्रचार हुन थाल्यो र यी वज्रयानीहरू घोर तान्त्रिक मतलाई मान्यता दिन थाले जुन तान्त्रिक मत पछि आउने युगहरूमा ज्यादै लोकप्रिय भई नेपालखाल्डो त्यस मतको एक ठूलो केन्द्र बन्न गयो। पन्चमा आकारलाई मान्ने यी तान्त्रिक वज्रयानीहरू मुद्रा, मण्डल, मंत्र, तन्त्र, मैथुन, मांस, मद्य, मत्स्य, शक्तिपूजा आदिलाई ठूलो महत्व दिन थाले। वज्रयान बाहेक अरू अनेक यानको कल्पना गरियो। विस्तार विस्तार, तन्त्रयान, मन्त्रयान, कालचक्रयान, सहजयान आदि यानलाई मान्ने तान्त्रिक बौद्धमार्गीहरू भए।

तर एक थरिका महायानीहरूले भने त्यस्ता मतलाई सहजै

स्वीकार गर्न सकेनन् र त्यस्ता घोर तान्त्रिक मतका विपरित ती महायानीहरूले एउटा शुद्ध मार्ग अपनाई प्रज्ञापारमिताको पूजालाई ठूलो महत्व दिन थाले । नेपालका महायानीहरूले पनि प्रज्ञापारमिताको पाठपूजा चलाएपछि प्रज्ञापारमितालाई ठूलो आदरको दृष्टिले हेर्नथाले तथा यसको बराबर पाठ पूजा हुन थाल्यो । अद्यावदी नेपालका बौद्ध मठ तथा विहारहरूमा प्रज्ञापारमिताको उत्तिकै आदरले पाठपूजा हुन्छ ।

यति लामो चर्चा गरेपछि अव हामीलाई हस्तलिखित ग्रन्थ भनेको के हो, ग्रन्थचित्र केलाई भन्दछन् तथा प्रज्ञापारमिता नेपालमा किन लोकप्रिय भयो इत्यादि कुरा थाहा भयो । अब नेपालको सबभन्दा पुरानो हस्तलिखित ग्रन्थचित्रको बारेमा चर्चा गरौं । आजसम्म थाहा पाइएको पुरानो ग्रन्थचित्र प्रज्ञापारमिताको हो । यसमा नेपाल सम्वत् १३५ अर्थात् ईस्वी सन् १०१५ को मिति परेको छ । ताडपत्रमा लेखिएको यो प्राचीन ग्रन्थचित्र अहिले बेलायतको केम्ब्रीज युनिभरसिटि लाइब्रेरीमा छ । यत्तिको पुरानो ग्रन्थचित्र आजसम्म पूर्वीय हिन्दुस्तानी सम्प्रदायमा पनि भेट्टाइएको छैन । नौ सय साठी वर्ष अगाडि लेखिएको यो ग्रन्थचित्र लेखक आफैंले हेर्न नपाएको हुँदा त्यसको विषयमा सविस्तार वर्णन गर्न सम्भव भएन ।

दोस्रो पुरानो ग्रन्थचित्रको हकमा प्रज्ञापारमिताका दुई गाताचित्र हुन् जुन गाताचित्र अहिले कलकत्ता युनिभरसिटिका प्रोफेसर एस० के० सरस्वती महोदयका संग्रहमा छन् । यो गाताचित्रको नाप साढे सत्र" इन्ची लम्बाइ र तीन इन्ची चौडाइ छ ।

गाताचित्र भनेको के हो भने ताडपत्र अथवा कागतमा लेखिएका हस्तलिखित धार्मिक ग्रन्थलाई रक्षा गर्न माथिपट्टि एउटा र तलपट्टि एउटा काठको च्याप्टो फल्याक जिलदको रूपमा राखिएको हुन्छ । त्यस्ता काष्ठ-फलकमा पनि चित्र लेखिएको हुन्छ । त्यसलाई गाताचित्र भन्दछन् ।

एस० के० सरस्वती महोदयका संग्रहमा भएका गाताचित्र आजभन्दा नौसय अठचालीस वर्षअघि लेखिएको हो । उसमा नेपाल सम्वत्

१४८ अर्थात् ईस्वी सन् १०२८ मिति परेको छ ।

यसमा राजा रुद्रदेवको पनि उल्लेख भएको हुँदा केम्ब्रीज युनिभरसिटि लाइब्रेरीका ग्रन्थचित्रमा जुन रुद्रदेवको उल्लेख भएको छ ती एउटै व्यक्ति हुन् भन्ने कुरामा सन्देह छैन । यी दुवै ग्रन्थचित्रको मिति हेर्दा यिनमा तेह्र वर्षको मात्र फरक देखिन्छ ।

अव यी दुई वटा गाताचित्रको विषय (लिएर) विस्तृत रूपले वर्णन गरौं । यी गाताचित्र दुई वटा छन्— माथिल्लो पट्टिको फलकचित्र र तलतिर राखिएको फलक, गाताचित्र । यी दुवै फलक— फलकचित्र अष्टसाहस्त्रिका प्रज्ञापारमिताका फलक वा गाता हुन् भन्ने कुरामा सन्देह छैन ।

हस्तलिखित ग्रन्थलाई गातासँगै बाँधेर राख्नुपर्ने हुँदा यी दुवै गाता चित्रमा पनि दुईटा प्वाल छन् । यी दुवै गाताचित्र जिल्दको रूपमा रहेकाले बाहिर भित्र दुवैपट्टि चित्रैं-चित्रले टम्म भरिएको छ ।

तर बाहिरपट्टिका चित्रहरू अर्थात् सबभन्दा माथि सिरानको र सबभन्दा तल पिंधमा रहेको चित्र मात्रै वरावर पूजा गरीइरहने हुँदा धेरै घसिएर तथा पूजापाठमा प्रयोग गरिने नाना प्रकारका वस्तुहरूको दागँदाग लागेर अस्पष्ट भई एकदम फिक्का भइसकेका छन् । तर भित्रपट्टि पर्ने माथि र तलका चित्रहरू भने आजसम्म जोगिएर राम्रै रहेका छन् ।

यी गाताचित्रलाई झ्वाट्ट हेर्दा तिनमा रातो रंगको प्राधान्य देखिन्छ । तर त्यति भइकन पनि बीच-बीचमा लेखिएका देवी-देवता र पृष्ठभूमिमा लेखिएका केराका थाम र पातहरूले गर्दा जम्मै रातो रंग अरू रंगसंग सिलेर रातोको प्राधान्यलाई अझ खुल्दो वातावरणमा मिलाइदिएको देखिन्छ ।

त्यहाँ लेखिएका विषयहरूमध्ये बुद्ध भगवान् जन्मेको जुन दृश्य अंकित छ त्यो साह्रै घतलाग्दो छ । त्यति सानो ठाउँमा पनि सामान्य रेखा र रंगले एउटा हृदयलाई छुने अनुभूतिको सिर्जना गरेको देखिन्छ । भक्तिभावनाले आर्द्र भएर चित्रकारले जुन धार्मिक चित्र लेखेका छन् त्यसले कति प्रभाव पार्न सक्तो रहेछ सो थाहा हुन्छ । हुन त दशौं–एघारौं शताब्दी-

को नेपालको प्रस्तर कलामा बुद्ध भगवान् जन्मेको दृश्यमा शालको रूखको हाँगा समाएर उभिएकी मायादेवी र उनका दाहिनेपट्टि सानो-बालकका रूपमा भगवान् बुद्धलाई देखाइएको छ। तर यो ग्रन्थचित्रमा जुन भगवान्बुद्ध जन्मेको दृश्य अंकित छ त्यो एउटा बिर्सिनसक्नु नमूना छ। जस्तै भगवान् बुद्धको देब्रेपट्टि शालको रूखमुनि मायादेवी त्रिभंग मुद्रामा उभिएकी छन्। उनका दाहिने हातले रूखको एउटा हाँगो समातेकी छन् र देब्रे हात चाहिं आफ्नी बहिनी महाप्रजापतिको काँधमा राखेकी छन्। उनको उभ्याइको छाँट र बान्कीमा नारी जातिको सुलभ लावण्यले भरिएको, एकदम सुहाउने, एकदम कोमल र संगीतमय देखिन्छ। चित्रकारले यस्तो दृश्य देखाएर भगवान् बुद्ध जन्मन लागेको वेलाको लुम्बिनी वगैंचाको जुन वातावरण शृष्टि गरेको छ त्यो साच्चिनै अद्भुत छ। रूखका पातहरूको रंग हाँगाको रंग र मायादेवीको वस्त्रको रंग सब सुहाँउदो किसिमले हालेर चित्रकारले जुन सजावट मिलाएको छ त्यो ललितविस्तरमा गरेको वर्णनसंग ठ्याक्क मिल्छ।

यो त मायादेवीको चित्रको बयान भयो। अब भगवान् बुद्ध जन्मेको दृश्यलाई चित्रकारले कसरी देखाएका छन् त्यसको वर्णन गरौं।

साधारणतः भगवान् बुद्ध जन्मेको दृश्य देखाउँदा स्वयं बुद्ध होइन तर मायादेवीका दायाँबाट बोधिसत्वका रूपमा बालक जन्मेको दृश्य देखाइन्छ तर नेपाली कलाकारले बोधिसत्वका रूपमा होइन बालक बुद्धकै रूपमा देखाउने गरेको कुरा माथि उल्लेख भएको प्रस्तर-मूर्ति र यो गाताचित्रले पनि प्रमाणित गर्दछन्।

भगवान् बुद्ध जन्मँदा कुन कुन देवता आएर उनको स्वागत गरे त्यसको विषयमा विचार गर्दा भारतीय कलाकारले ग्रन्थचित्रमा होस् अथवा प्रस्तरकलामै होस् जुन रूपले देखाएका छन् त्यो भन्दा नेपाली चित्रकारले अलि बेग्लै रूपमा देखाएका छन्। जस्तै मज्झिम निकायमा चारजना देवताहरू आएर भगवान् बुद्ध जन्मेको वेला उनलाई बोधिसत्वका रूपमा स्वागत गरेको उल्लेख छ। फेरि ललितविस्तरमा देवताहरूका राजा इन्द्र तथा

सृष्टिकर्ता ब्रह्मा आएर भरखर जन्मेको बोधिसत्वलाई बहुमूल्य रेशमका कपडाले बेरेर उनको स्वागत गरेको वर्णन छ ।

तर हामीले चर्चा गरेको यो गाताचित्रमा तीन जना देवताहरूले बुद्ध जन्मेको बेला उनको स्वागत गरेको दृश्य कसरी चित्रमा देखाएका छन् त्यो यस्तो छः—

भर्खरै जन्मेको बुद्ध कमलमाथि खडा उभिएका देखिन्छन्, उनका दायाँतर्फ लहरै तीन जना देवताहरू उभिएका छन् । पहिलो पंक्तिमा चतुर्मुखी ब्रह्मा देखिन्छन् । उनका चार बाहु छन् जस्मा पहिला दुई बाहुले दाहिनेमा अक्षमाला र देब्रेमा पुस्तक लिएको तथा अगाडिका दुई हातले मृगचर्म लिएका छन् ।

ब्रह्माजी पछि शक्र अर्थात् इन्द्र देखिन्छन् । उनको निधारको तेर्सो परेको नेत्रले नै इन्द्रको परिचय पाइन्छ । उनका दुई बाहुमात्र देखिन्छन् जसमा दाहिने हात व्याख्यान मुद्रामा र देब्रे हात करणी मुद्रामा छन् । फिक्का रातो वर्ण भएको इन्द्रको शरीरमा आँखै आँखा न देखाएर खालि निधारको तेर्सोले नेत्र देखाएर मात्र चित्रकारले इन्द्रको चित्रांकन गरेको छ । तर पछि पछि लेखिएका अरू ग्रन्थचित्रमा भने इन्द्रको शरीरमा आँखै आँखा देखाइएका छन् ।

इन्द्रपछि सबभन्दा पछाडि चार बाहु भएका शिवजी देखिन्छन् । उनको बर्ण श्वेत छ र उनका पछिल्ला दायाँ हातले अक्षमाला र वायाँहातले त्रीसुल लिएका छन् । उनका अघिल्तिरका दायाँ हात ज्ञान मुद्रामा र वायाँ हात कम्मरनिर राखिएको छ ।

इन्द्र वाहेक ब्रह्मा र शिवका शिरमा जटा मुकुट लाएको र केश पनि काँधसम्म लत्रिएको देखिन्छ ।

यी तीनै देवताका सिर पछिल्तिर नीलो रंगको प्रभामण्डल देखिन्छ ।

यी तीन देवताहरूलाई हेर्दा त्रिभंग मुद्रामा उभिएका जस्ता देखिन्छन् तापनि यी देवताहरूलाई गडेर हेर्दा खडा उभिएका पनि हैनन्

हिँडिरहेका पनि हैनन् तर कुनै दैवी शक्तिले उनीहरूलाई भगवान् बुद्धतर्फ खिचिरहेको जस्तो अथवा हावामा ती देवताका शरीर त्यसै वहिरहेको जस्तो देखिन्छ । यसरी भगवान् बुद्धका अगाडि आफ्ना अपार भक्ति र श्रद्धा अर्पण गर्न अगाडि सरेका यी देवताहरूको लागि यस किसिमको वातावरण सृष्टि गरेर चित्रकारले जुन चमत्कार देखाएको छ त्यो अत्यन्त प्रभावकारी छ । वास्तवमा यो त चित्रकारको आध्यात्मिक आँखाले देखेको दृश्य हो । उनको भित्रि आँखाले देखेको कुरालाई उनले लेखेका हुन् । पाश्चात्य कलाकारले प्रकृतिलाई बढी आकार मानेर जस्तो आँखाले देख्तछ उस्तै हुवहू नकल गर्छ भने पूर्वीय कलाकारले भित्रि आँखाले देखेको कुरालाई यसरी चित्रमा देखाउँछन् ।

यी तिनै देवताहरूका लुगाका आँचल पनि उनीहरूका अगाडि पछाडि हावाले लहराइरहेका देखिन्छन् । त्यहाँ चोसाचासी र नमिल्ने खालका वाह्य रेखा कहीं देखिँदैन । यस्ता वाह्य रेखा (Out line) दिँदा पनि चित्रकारले एकदम सुहाउने संगीतमय रेखा हालेर तस्वीरलाई जीवित तुल्याएको छ । ती वाह्य रेखा न त बढ्ता छन् न त कम । नेपाली ग्रन्थचित्रमा पाइने यो एउटा ठूलो गुण हो जस्ले गर्दा नेपाली चित्र सँधै सुकोमल देखिन्छ । एउटा उदाहरण लिउँ– जस्तो पूर्वीय हिन्दुस्तानी ग्रन्थचित्रहरू हेर्‍यौं भने तिनका विषयहरू पनि हाम्रै जस्तै देखिन्छन्, लेखाइको शैली पनि प्रायः उस्तै देखिन्छ तर पूर्वीय हिन्दुस्थानी ग्रन्थचित्रसँग हाम्रो ग्रन्थचित्र केमा फरक छ भने रंगको प्रयोगमा पनि नेपालीले उज्जड र उत्ताउला रङ्ग भन्दा मधुर र कोमल रङ्ग वाह्य रेखा पनि ठीक चाहिएको जति मात्र हालेर तस्वीरलाई जीवित र आकर्षक पारेको हुन्छ । पूर्वीय हिन्दुस्तानी ग्रन्थचित्रको रंग पनि भडकिलो र वाह्य रेखा पनि चाहिने भन्दा धेरै हालिएको हुन्छ । चाहिएको भन्दा बढी वाह्य रेखा हाल्दैमा चित्र सुन्दर हुन्छ भन्न सकिँदैन बरू त्यसो गर्दा सौंदर्यलाई त्यसले हानि पुर्‍याउँछ । नेपाली ग्रन्थचित्र र पूर्वीय हिन्दूस्तानी ग्रन्थचित्रमा फरक यही छ ।

यसरी यो गाताचित्रमा बायाँपट्टि मायादेवी, दायाँपट्टि तीन जना देवता र बीचमा बालकका रूपमा बुद्धलाई देखाइएको छ ।

ललितविस्तरमा बुद्ध जन्मेको वर्णन यस प्रकार छ :–

"भगवान् बुद्धको जन्म हुँदा बोधिसत्वका रूपमा जब उनी पृथ्वीमा आए त्यस बेला महा बोधिसत्वको स्वागतको लागि पृथ्वीको गर्भबाट निस्केका सातवटा कमलका फुलहरू देखा परे । नन्द र उपनन्द नामका दुई नागराजाहरूले पनि आधा मनुष्यको रूप लिएर बोधिसत्त्वका पछिल्तिर आकाशमा गई तातो र चिसो पानीको धारा खन्याउन लागे ।"

वास्तवमा बुद्ध जन्मेको वर्णन गर्दा तिब्बती, चिनियाँ, बर्मा, थाइलेण्ड आदि पूर्वीय देशमा आफ्ना आफ्नै ढंगको वर्णन गरेको पाइन्छ । तर भगवान् बुद्ध जन्मनासाथ सात पाइला हिंडेको वर्णन भने सर्वत्र उही छ ।

यो गाताचित्रमा पनि भगवान् बुद्धले जन्मनासाथ सात पाइला हालेको दृश्य चित्रकारले सात वटा कमलको फूल अंकित गरेर प्रतीकका रूपमा देखाएका छन् । स्थिर-चित्रमा सात पाइला हिंडेको नदेखाएर सात पाइलाको सट्टा सात कमललाई देखाउनु चित्रकारको चमत्कार हो ।

बीचको कलमको डाठमा तलै तला गरी तीन वटा कमलका फूल बनाई माथिल्लो कमलमा चाँहि भगवान् बुद्ध खडा उभिएका छन् । उनका दायाँ-बायाँ चाँहि दुई दुई वटा कमलका फूल देखाइएका छन् ।

बीचमा उभिएका बालक बुद्धको माल्तिर नीलो गोलो आकाशबाट एक जना देवताले बुद्ध भगवान्को शिरमाथि पानीको धारा खन्याई उनलाई स्नान गराइरहेका छन् । ती देवता अरू कोही होइनन् नागराजा हुन सक्तछन् ।

अब सोही गाताचित्रको दायाँ कुनामा एक जना भिक्षु छन् र भिक्षुका देब्रेतिर कमलमाथि बसेर देब्रे हातले कललको डाँठ समाती दाहिने व्याखान मुद्रा लिएका देबता पद्मपाणि बोधिसत्व हुन सक्छन् ।

यति सानो ठाउँमा पनि चित्रकारले मायादेवीको एवं भगवान् बुद्ध जन्मेको दृश्य र उनका स्वागतका लागि आएका देवताहरूको चित्र उतारेर जुन सजीवता ल्याएको छ तथा साधारण रेखा र रंगका माध्यमबाट जुन धार्मिक अनुभूति सिर्जना गर्ने खालको वातावरण खडा गरेको छ त्यो उच्च-कोटिको छ । चित्रकारले तस्वीरका माध्यमबाट मनुष्यका हृदयमा गहिरो छाप पार्न सक्नु पनि उसको महान् सफलता हो ।

यो भयो एउटा गाताचित्रको वर्णन । अब अर्को गाताचित्रको चर्चा गरौं ।

अर्को गाताचित्रमा प्रज्ञापारमिताको सुन्दर चित्र अंकित छ । उनका बायाँतिर हरित तारा र दायाँतिर बसुन्धराको चित्र छ । शिरमा रत्नमुकुट लाएकी प्रज्ञापारमिताका चार बाहु छन् । अघिल्ला दुई बाहु धर्मचक्र प्रवर्तन मुद्रामा छन् । पछिल्ला दायाँ हातमा अक्षमाला र बायाँ हातमा कमल लिएकी छन् । कमलमाथि पुस्तक देखिन्छ । प्रज्ञापारमिता कमलको आसन-मा बसेकी छन् जुन आसनको दायाँ बायाँ सिंह, बीचमा धर्मचक्र र त्यसका आसपासमा दुई मृग देखिन्छन् । यी प्रज्ञापारमिताका गहनाहरूको हकमा बाला, हार, रत्नकुण्डल र शिरमा मुकुट छन् । यिनका शिरपछाडि रातो प्रभामण्डल पनि देखिन्छ । यी देवी सिंहासनमा बसेकी छन् जुन सिंहासनको दायाँ बायाँ अञ्जलि मुद्रामा बसेका दुई भक्त, दुई सिंह, दुई मकर र माथितिर तोरणमा चाहिं कीर्तिमुख पनि देखिन्छन् । सिंहासनको पछाडि पहेंलो रंगको पृष्ठभूमिमा प्रभामण्डलका रूपमा पुष्पलताले युक्त सुन्दर बुट्टाहरू छन् । त्यति सानो ठाउँमा पनि असाध्य मिहीन बेल बुट्टा भरेर चित्रकारले बीचमा बसेकी प्रज्ञापारमिताको चित्रलाई ठूलो महत्त्व दिएका छन् ।

यसरी बीचमा प्रज्ञापारमिता र उनका दायाँ-बायाँ देवताहरू बसेका देखिन्छन् । यी देवताहरू पनि कमलमाथि नै बसेका छन् । देब्रेतिर बसेको एउटा देवताको रंग हरियो छ, उनको देब्रे हातमा नील कमल र त्यसमाथि बज्र छ । दाहिने हात चाहिं व्याखान मुद्रामा छ । त्यस्तै दाहिने-

तिर बस्ने देवताले देब्रे हातमा नील कमल र त्यसमाथि पुस्तक लिएको देखिन्छ।

साधनमालाका नौं वटा साधनमध्ये एउटामा चार बाहु भएकी देवी प्रज्ञापारमिताको वर्णन छ। सुनको वर्ण भएकी, जटामुकुट धारण गरेकी अनेक गहनाले युक्त प्रज्ञापारमिता वज्र-पर्यङ्क आसनमा बसेकी हुन्छिन् तथा उनका अघिल्ला दुई हात धर्मचक्र प्रवर्तन मुद्रामा, पछिल्ला दाहिने हात अभय मुद्रामा र देब्रे हातमा कमलसहितको हस्तलिखित ग्रन्थ हुनुपर्छ भनेको छ।

माथि लेखिएको साधनमालाको वर्णन र गातामा लेखिएका प्रज्ञापारमिता तुलना गर्दा धेरै फरक देखिंदैनन् किनभने पछिल्ला दाहिने हात अभय मुद्रामा हुनुपर्नेमा अक्षमाला र जटामुकुटको सट्टा रत्नमुकुट धारण गरेकी छन्। फरक त्यत्ति हो।

यो गातामा प्रज्ञापारमिताका दायाँ-बायाँ जुन देवताहरू बसेका देखिन्छन् तिनको वर्णन भने साधनमालामा कहीं पाइन्न। तर प्रज्ञापारमिता भनेको ज्ञान र विद्याका अधिदेवी हुनाले एउटा देवताले नीलोत्पलमाथि वज्र र अर्को देवताले नीलोत्पलमाथि हस्तलिखित ग्रन्थ लिएका हुन सक्छन्। तर नीलकमल लिए भन्दैमा यिनलाई पद्मपाणि बोधिसत्त्व भन्न अलिल मिल्दैन।

अब हरित ताराको वर्णन गरौं:-

देब्रेतिरको चित्रमा प्रज्ञापारमिता जुन ढंगले जसरी बसेकी छन् उस्तै हरित तारा पनि बसेकी देखिन्छिन् - फरक के भने यी हरित तारा कमलमाथि सुखासनमा बसेकी देखिन्छिन् र यिनको वर्ण पनि हरियो छ। नत्र भने पृष्ठभूमि उही छ, तोरणमा पनि उही किसिमको वेल बुट्टा छ तथा उही मकर र उही कीर्तिमुख देखिन्छन्। हरित ताराका दुई बाहु छन् जसमा दाहिने हात वरद मुद्रामा छ भने देब्रे हातले कमलको डाँठ समातेकी छन्।

यी देवीका दायाँ-बायाँ पनि एक एक देवता कमलमाथि बसेका

देखिन्छन् । दाहिनेपट्टिको देवताको चित्र धमिलिएर ठम्याउन नसकिने भइसकेको छ तर देब्रेतिर बसेको नीलो वर्ण भएको देवताचाहिं गहना लाएका, हृष्टपुष्ट र ठूलो भुंडी लिएर अर्धपर्यङ्क मुद्रामा बसेका छन् । उनका पछिल्ला दाहिने हातले करतारी लिएका, देब्रेले चाहिं नीलकमल लिएका देखिन्छन् । उनका अघिल्तिरको एउटा हातले खड्ग र अर्कोले कपाल लिएका देखिन्छन् । उनको पछाडि रातो ज्वालामय प्रभामण्डल देखिन्छ ।

हामीले यतिन्जेलसम्म खालि दुई वटा गाताचित्रको मात्र शायद पट्टाई लाग्ने किसिमबाट वर्णन किन गरेको भने त्यसबाट नेपालमा पाइएका सबभन्दा पुराना एघारौं शताब्दीका हस्तलिखित ग्रन्थचित्रको विषयवस्तु र कलात्मक गुणको बारेमा हामीलाई केही न केही थाहा भयो । एघारौं शताब्दीपछि लेखिएका हस्तलिखित ग्रन्थचित्रहरूको शैली प्राय उस्तै उस्तै देखिन्छन् । तर चौधौं शताब्दीमा आएपछि हामी नेपाली चित्रकलाको क्षेत्रमा एउटा परिवर्तन आएको पाउँदछौं ।

(३)

अब एघारौं शताब्दी पछिको नेपाली चित्रकलाले कस्तो रूप लिंदै गयो तथा यसले आफ्ना छिमेकी देशहरूमा के कस्तो प्रभाव पार्‍यो सो विषयमा विस्तार विस्तार चर्चा गर्नेछौं ।

नेपाली कलाको क्षेत्रमा चाहे धातु-कलालाई लिएर होस् अथवा चित्रकलालाई, त्यसको अध्ययन र अनुसन्धान गर्नुपर्‍यो भने आज हामीले स्वदेशमा पाइने सामाग्रीबाहेक विदेशको संग्रहालयमा पुगेका नेपालका अनेक प्राचीन चित्र र धातुमूर्तिहरूको अध्ययनमाथि निर्भर गर्नुपर्ने भएको छ । त्यसो हुँदा त्यसको अनुसन्धान र अध्ययनमा हामीले निक्कै कठिनाइको सामना गर्नुपर्छ ।

हुन त प्राचीन नेपाली चित्रकलाको अन्वेषण कार्यमा हाम्रो राष्ट्रिय अभिलेखालयमा जति महत्त्वपूर्ण ग्रन्थचित्रहरू एकै ठाउँमा पाइन्छन् त्यति अन्त कतै पाइँदैनन् र जति बाहिर पुगेका छन् ती भारत, यूरोप र अमेरिकामा छरिएका छन् । जे भए पनि ती महत्त्वपूर्ण ग्रन्थचित्रहरूको अध्ययन गर्नलाई प्रशस्त धैर्य र परिश्रमको खाँचो छ । ती प्राचीन ग्रन्थचित्रहरूसित हिन्दुस्तानी सम्प्रदायका ग्रन्थचित्रहरू दाँजी तुलनात्मक दृष्टिले हेरेर आफ्नै मौलिकताको मूल्यांकन गर्नु छ भने हामीले विस्तृत अध्ययन नगरी हुँदैन । आशा छ, यस्ता महत्त्वपूर्ण शोध कार्यमा हाम्रा विद्वान्‌हरूको ध्यान आकर्षित हुनेछ ।

राष्ट्रिय अभिलेखालयपछि नेपालमा रहेका हस्तलिखित प्राचीन

ग्रन्थचित्रको हकमा केशर-लाइब्रेरी, भक्तपुर-म्युजियम र नेपाल-म्युजियममा प्राचीन ग्रन्थचित्रहरू पाइन्छन् । यी बाहेक नेपालका अनेक विहार, मन्दिर तथा निजी संग्रहमा पनि छन् तर कति छन् आजसम्म तिनको उचितरूपले मूल्यांकन भएको छैन ।

नेपालबाहिर विदेशमा पुगेका प्राचीन ग्रन्थचित्रको हकमा मलाई थाहा भएसम्म यस प्रकार छ–

एशिया शोसाइटी अफ बेङ्गाल, आशुतोष म्युजियम–कलकता, काशीको भारतकला–भवन, दिल्लीको नेशनल म्युजियम, प्रो० एस्० के० सरस्वती र श्री सिवालीका निजी संग्रह; केम्ब्रीज युनिभरसिटी लाईब्रेरी, इन्डिया अफिस लाइब्रेरी लण्डन, लेनीनग्राड पब्लिक लाईब्रेरी, मेट्रोपोलिटन म्युजियम–न्युयोर्क, लस एन्जेलेस काउन्टी म्युजियम, क्लिभलेण्ड म्युजियम, डेट्रोयेट इन्स्टीच्यूट अफ आर्ट तथा सिन्सिनेटी म्युजियम इत्यादि । यस बाहेक यूरोप र अमेरिकाको निजी संग्रहमा पनि अनेक प्राचीन ग्रन्थचित्रहरू छन् तर अनेक कारणले गर्दा ती संग्रह गर्नेहरूको नाउँ गोप्य राखिएका छन् ।

यसबाट प्राचीन नेपाली ग्रन्थचित्रहरू कति महत्त्वपूर्ण र मूल्यवान् रहेछन् भन्ने कुरो थाहा पाइन्छ ।

अहिलेसम्म थाहा पाइएको नेपालको सबभन्दा पुरानो ग्रन्थचित्र अष्टसाहस्रिका प्रज्ञापारमिता नै हो भन्ने विषयमा हामीले चर्चा गरिसकेका छौं । यसबाट हामीले प्राचीन नेपाली ग्रन्थचित्रको सबै विषय बौद्ध मात्र छन् भन्ने होइन तर नेपालको प्राचीन परम्पराअनुसार अनेक शैव र वैष्णव पनि छन् जस्तै शिवधर्म, विष्णुधर्म आदि अनेक हिन्दूधर्ममा आधारित प्राचीन हस्तलिखित ग्रन्थहरू छन् । तर संसारलाई धार्मिक सहिष्णुताको ज्वलन्त उदाहरण देखाउने नेपालले आफ्ना प्राचीन ग्रन्थचित्रमा शैव, वैष्णव तथा बौद्ध जे मा होस् आफ्नो परम्पराको अटूट छाप लाएको सबमा उही नेपाली भावनाले, भक्तिले तथा मनले लेखेको पाइन्छ यसरी एघारौं शताब्दीदेखि

बराबर पाइने नेपालका प्राचीन ग्रन्थचित्रमा नेपालका चित्रकारहरूले धार्मिक भावना ओतप्रोत भएका अमूल्य ग्रन्थचित्र लेखेर आफ्ना समयको कलाको ज्वलन्त परिचय दिएका छन्। एघारौं र बाह्रौं शताब्दीका हस्तलिखित ग्रन्थचित्र हेर्दा के देखिन्छ भने हामीले पहिले छलफल गरेको प्रज्ञापारमिता-को चित्रमा जुन शैली छ बाह्रौं शताब्दीका चित्रमा पनि प्रायः उही छ। रंगको संयोजन, परिपाटी तथा रेखा आदि सबै एकै छाँटका देखिन्छन्। देवी-देवताहरूको आसन, शरीरको भावभङ्गी र बनोट, मुद्रा तथा पृष्ठ-भूमिको रंग पनि उस्तै देखिन्छ। यसरी दुई सय वर्षसम्मन् एउटै शैली र परम्परा कायम भएको देख्ता हामीले आश्चर्य मान्नुपर्ने कुरा छैन किनभने उस वेलाको सामाजिक जीवन आजको जस्तो द्रुत गतिले बग्ने समाज जस्तो थिएन उस वेलाको धार्मिक र जनविश्वास सधैं एकनाससित चलिरहन्थ्यो। धार्मिक पूजाआजा कर्मकाण्ड इत्यादिमा जुन परम्परा चलिआएको थियो त्यसैमा अडेर बस्नु र भक्तिपूर्वक पालन गर्नु आफ्नो धर्म ठानिन्थ्यो। नेपालले आजसम्म आफ्ना कला र परम्परालाई जोगाई राख्न सकेको एउटा मुख्य कारण पनि यही होला जस्तो लाग्दछ। बाह्रौं शताब्दीको गण्डव्यूह-नामक नेपालको एउटा हस्तलिखित ग्रन्थचित्र हाल लस एन्जेलेस काउन्टी म्युजियममा राखिएको छ। यो ग्रन्थचित्रमा लेखिएका देवीहरूको चित्रमा जुन रेखाहरूको प्रयोग भएको छ त्यो एघारौं शताब्दीको ग्रन्थचित्रभन्दा स्पष्ट छ। शरीरको बनोट पनि परिमाणसँग ठीक्क मिलेको धेरै अतिभङ्ग नभएको र एकदम सुहाउने किसिमको छ। पृष्ठभूमि गजमोरो नभएर सादा, कतै कतै स्तूप र कतै कतै केराको थामको चित्र लेखिएको देखिन्छ। मुख्य देवी कतै उभिएकी, कतै बसेकी, कतै जंगलमा मृगका साथ देखिन्छिन्। तर हामी तेह्रौं शताब्दीमा आइपुग्दा नेपाली ग्रन्थचित्रमा केही नयाँ शैली प्रारंभ हुन लागेको आभास पाउँदछौं। तेह्रौं चौधौं शताब्दीको नेपाली चित्रकलामा यसरी नयाँ शैली किन आयो भन्ने कुराको छलफल पछि गरिनेछ। यहाँ तेह्रौं शताब्दीको नेपाली हस्तलिखित ग्रन्थचित्रको अलिकति

बयान गर्नु उचित होला ।

तेह्रौं शताब्दीको एउटा चित्रलाई लिएर हामी चर्चा गरौं । तेह्रौं शताब्दीमा काठको गातामा लेखिएको 'शिवधर्म" नामक ग्रन्थचित्र राष्ट्रिय अभिलेखालयमा राखिएको छ । नेपालको शैव सम्प्रदायको इतिहास धेरै पुरानो हो भन्ने कुरा सबैलाई थाहा छ । प्राचीन शैव मूर्तिहरू हेर्दा लिच्छवि-कालदेखि नेपालमा पाशुपतधर्म अत्यन्त लोकप्रिय भई आजसम्म रहिरहेको छ । तेह्रौं शताब्दीमा लेखिएको यो ग्रन्थचित्रमा शिव-पार्वती बीचमा बसेका देखिन्छन् । शिवका चार हात छन्, एउटा दाहिने व्याखान मुद्रामा छ र अर्कोले अक्षमाला समातेको छ । उनका एउटा देब्रे हातले त्रिशूल समातेको र अर्कोले पार्वतीलाई अंकमाल गरेको छ । शिवका काखमा देब्रेपट्टि बसेकी पार्वतीको दाहिने हातले शिवलाई गलामा पछिल्तिरबाट अँगालेको र देब्रे हात आफ्नो अघिल्तिर छ । शिवले पार्वतीलाई र पार्वतीले शिवलाई प्रेमी-प्रेमिकाका आँखाले मस्त भएर एक अर्कालाई हेरिरहेका देखिन्छन् । उनीहरूको दाहिने-पट्टि गणेश र देब्रेपट्टि कार्तिकेय बसेका देखिन्छन् । शिव-पार्वतीको शिरमाथि गंगाजल खन्याइरहेकी गंगाको चित्र देखिन्छ। चारैतिर कैलाश-पर्वत देखाउन कलाकारले चट्टान र पत्थरको चित्र पाटा पाटा पारेर बनाएको देखिन्छ । यसका दायाँ-बायाँ लहरै अरू अरू देवी-देवताहरू छन् जो शिव र पार्वतीको पूजा गरिरहेका देखिन्छन् । यस चित्रको गाढा पृष्ठभूमिमा लेखिएका देवी-देवताका चित्रहरू कोही हलुका र कोही गाढा रंगमा छन् । एघारौं शताब्दीमा लेखिएका चित्रको तुलनामा तिनको रेखा सुलुत्त परेका, धेरै नभाँचिएका लामा लामा देखिन्छन् ।

अहिले हामी प्राचीन नेपाली चित्रकलाको विषय लिएर जुन मध्यकालीन नेपालको इतिहाससित जोर्न लागेका छौं तथा त्यस युगको सांस्कृतिक पृष्ठभूमिको जुन उल्लेख गर्न लागेका छौं त्यो एक अत्यन्त महत्त्वपूर्ण युगको इतिहास हो किनभने एघारौं, बाह्रौं र तेह्रौं शताब्दीमा नेपाली कला यस नेपाल उपत्यकाभित्र मात्र सीमित नरही त्यसले दक्षिणपूर्वी

एशियाका अरू देशमा पनि प्रभाव पार्न थाल्यो कारण नेपाल खाल्डो मूर्तिकला, धातुकला, चित्रकला एवं दर्शन, धर्म र ज्ञानको ठूलो केन्द्र बन्दै जान लागेको थियो। यसरी दक्षिणपूर्वी एशियाको सांस्कृतिक क्षेत्रमा नेपालले खेलेको महत्त्वपूर्ण भूमिकाले गर्दा युग-युगदेखि नेपाल र भारतसँग रहेको जुन प्राचीन सांस्कृतिक सम्बन्ध थियो त्यो पनि अझै सुदृढ र दिगो भयो। त्यसका अनेक कारणहरू छन्।

हामीले पहिले नै छलफल गरिसकेको कुरा हो, बंगाल र विहारमा पाल राज्य स्थापित भएपछि नालन्दा तथा विक्रमशील जस्ता धर्म र विद्याका महान् केन्द्रमा नेपाली पण्डितहरू विद्या अध्ययन गर्न जान्थे। तर भारतमा मुसलमानहरूको आक्रमण हुन थालेपछि त्यो क्रम टुट्दै गयो। त्यति मात्र होइन आफ्नो संस्कृति र धर्म जोगाउन दक्षिणबाट अनेक पण्डित, भिक्षु तथा कलाकारहरू नेपालमा आएर आश्रय लिए। आफ्नो परम्परा र धर्मको रक्षा हुन सक्ने अनुकूल ठाउँ सम्झेर नेपाल आउने भारतका पण्डितहरूको यहाँ उत्तिकै सत्कार भयो तथा ती भारतीय पण्डितहरूको मनमा पनि नेपालप्रति ठूलो आदरको भाव जाग्नु स्वभाविकै थियो। तर त्यस वेला नेपालको कला र संस्कृति धेरै उन्नत अवस्थामा पुगिसकेको थियो।

उनताका नेपालबाट अनेक बौद्ध पण्डितहरू तिब्बत जान्थे। नयाँ गुम्बाहरूको विधिपूर्वक उद्‌घाटन गर्ने काम पनि गर्थे तथा तिब्बतका कैयन् बौद्ध विद्यार्थीहरू नेपाली पण्डितहरूबाट धार्मिक शिक्षा-दीक्षा प्राप्त गरी शिष्यत्व ग्रहण गर्थे।

जसरी नेपाली बौद्ध पण्डितहरू धर्म प्रचार गर्न तिब्बत जान्थे उसरी भारतबाट आएका पण्डितहरू पनि नेपाल भएर तिब्बत जाने गर्थे। नेपाल आई केही समय यहाँ बसी यी पण्डितहरू नेपाली पण्डित वा व्यापारीहरूका साथ लागेर तिब्बत जाने गर्थे। यस्ता पण्डितहरूमा अतिशा दीपकंरको नाउँ उल्लेखनीय छ। यिनलाई "दीपकंर सीज्ञान" पनि भन्दछन्। एघारौं शताब्दीको मध्यतिर अर्थात् सन् १०४० मा विक्रमशील

महाविहारमा छँदा यिनलाई तिब्बतका राजा चाङ चुब ओले बोलाई-पठाए । त्यति बेला यिनको उमेर झण्डै साठी वर्ष पुग्न लागेको थियो– यिनी पहिले नेपाल आए । यहाँ स्वयंभू-चैत्यको दर्शन गरेर वर्ष दिनभन्दा बढी नेपालमा बसेर सन् १०४२ मा यिनी ल्हासा पुगे । त्यसका दुई वर्षपछि ल्हासाको नजिकै नेताङ्ग गुम्बामा यिनको मृत्यु भयो । यस्ता बौद्ध पण्डितहरू नेपाल आउँदा हस्तलिखित ग्रन्थहरू लिएर आउँथे । नेपालका हिन्दू तथा बौद्धावलम्बीहरू यस्ता धार्मिक ग्रन्थलाई ठूला आदरका दृष्टिले हेर्ने हुनाले त्यस्तै धार्मिक ग्रन्थको अर्को प्रतिलिपि बनाई आफूसित राख्थे । सुन्दर अक्षर लेख्न जान्ने मानिसद्वारा यस्ता ग्रन्थहरू सार्न लाउँथे । तथा चित्रकारद्वारा त्यहाँ भएका देवी-देवताका चित्रहरू जस्ताको तस्तै नकल गर्न लाउँथे । भारतबाट आएका त्यस्ता ग्रन्थचित्रहरूमा सम्पूर्ण पूर्वीय हिन्दुस्तानी सम्प्रदायले अपनाएको शैली नै हुन्थ्यो । यस प्रकार पूर्वीय हिन्दुस्तानी शैलीमा लेखिएका यस्ता तस्वीरहरू सार्दा नेपाली चित्रकारहरू पूर्वीय हिन्दुस्तानी शैलीमा नक्कल गर्दथे । त्यसो हुँदा शुरू-शुरूमा अर्थात् एघारौं बाह्रौं शताब्दीका नेपालका ग्रन्थ-चित्रहरूमा पूर्वीय हिन्दुस्तानी शैलीको छाप पर्नु कुनै आश्चर्यको कुरा होइन । किनभने त्यस्ता धार्मिक ग्रन्थको भाषा, विषय अथवा उद्देश्य सब त उही थियो, उही एउटै हिन्दू वा एउटै बौद्ध धर्ममा आधारित विषय हुनाले नेपाली ग्रन्थचित्र भए पनि पूर्वीय हिन्दूस्थानी ग्रन्थचित्र भए पनि तिनमा शैली रंग र परिपाटीको धेरै सामञ्जस्य थियो । तर कोरा आँखाले हेर्दाखेरि बिल्कुल उस्तै उस्तै देखिए तापनि सूक्ष्म आँखाले हेर्दा भने रंगमा नभए पनि बाह्य रेखामा तथा चित्रकारको भावनामा अलिकति फरक त अवश्य पाइन्छ । किनभने पूर्वीय हिन्दुस्तानी ग्रन्थचित्रका रेखाहरू ज्यादा स्पष्ट र कडा छन् भने नेपाली रेखाहरू मधुरो र कोमल देखिन्छन् । यही कुरालाई नेपाली सम्प्रदायसित पूर्वीय हिन्दूस्थानी सम्प्रदाय लिएर हेर्न खोज्ने विद्वान्हरूले अझ स्पष्ट गर्नुपर्छ ।

माथि उल्लेख भएअनुसार भारतबाट आएका ग्रन्थचित्रको मात्र नेपालमा नकल नभएर तिब्बतका नवनिर्मित गुम्बाहरूमा राखिने अनेक हस्तलिखित ग्रन्थहरू नेपालमा नकल गर्न लाएर पण्डितहरू तिब्बत लैजान्थे। तिनको अध्ययन गर्दा केही हस्तलिखित ग्रन्थ वा ग्रन्थचित्र पाटनमा सारिएको, केही फर्पिङ्गमा, केही पनौतीमा, केही धूलिखेलमा, केही काठमाडौंमा सारिएको देखिन्छ। त्यसबाट ती स्थानहरू मध्यकालमा बौद्ध धर्मको केन्द्र भएको बुझिन्छ।

तेह्रौं शताब्दीको अन्तिम चरणदेखि नेपाली ग्रन्थचित्रको शैलीले अलि अलि आफ्नो रूप बदल्दै गएको देखिन्छ। नेपालबाट तिब्बत जाने अनेक बौद्ध पण्डित तथा कलाकारहरूको सम्पर्क तिब्बतदेखि अझै पर पर चीन र मंगोलियासम्म पुग्न थाल्यो। नेपालबाट तिब्बत जानेहरू कुतीको बाटो भएर जान्थे। त्यहींबाट कठिन यात्रा गरेर उनीहरू ल्हासा पुग्थे। ल्हासाबाहेक तिब्बतका अन्य धार्मिक केन्द्र जस्तै पूर्वमा भएका साम्ये, गदेन र दर्गे गुम्बा दक्षिणमा भएका तासीलुन्पो, सिगा, ग्यानसी र ड्रपूङ्ग गुम्बा, तथा पश्चिमको गुगे-प्रान्तमा भएका तबेउ, शापाराङ्ग, तोलिङ्ग र शाक्य आदि गुम्बाहरूमा नेपाली बौद्ध पण्डित तथा कलाकार नपुगेको ठाउँ कहीं थिएन।

ती गुम्बाहरूमा काम गर्ने नेपाली कलाकारहरू नै थिए। यसो हुँदा नेपाली कलाको तिब्बतीय कलामा छाप पर्नु स्वभाविकै थियो। तर तेह्रौं शताब्दीदेखि तिब्बतको इतिहासमा पनि केही परिवर्तन आएकोले त्यहाँको कलामा त्यसको केही असर पर्न थाल्यो। इतिहासलाई हेर्दा चङ्गेज खाँको समयदेखि लिएर उनका नाति कुबलय खाँको पालासम्म तिब्बतमा चीनको राजनैतिक दवाव परेको देखिन्छ। तर त्यसो भए पनि नेपाली कलाको प्रभाव घट्नुको सट्टा झन् बढ्दै गयो। नेपालबाट बुद्ध-बोधिसत्त्व, तारा, पद्मपाणि, मैत्रेय, बसुधारा, प्रज्ञापारमिता, हेरुक, जम्बाला आदिका अनगिन्ती धातुका मूर्तिहरू तिब्बत लगिन्थे। नेपाल खाल्डाबाट लगिएका धार्मिक मूर्ति

वा चित्रले तिब्बतका गुम्बाहरूको शोभा बढाएका थिए। यसै सन्दर्भमा यहाँ तिब्बत जाने एक महान् नेपाली कलाकारको उल्लेख गर्नु अप्रासङ्गिक नहोला।

नेपाल खाल्डामा राज्य गर्ने ऊ बेला जयभीमदेव थिए। उन ताका चीनका बादशाह कुबलय खाँ थिए। तिब्बतमाथि चीनको राजनैतिक दवाब र आधिपत्य भएकोले चीनका बादशाह कुबलय खाँले तिब्बतमा आफ्ना धर्मगुरु पाग्सपालाई ई० सन् १२६० मा शाशाक्य गुम्बाको लागि सुनौला स्तूप बनाउने काममा नेपालबाट कलाकारहरू झिकाउनू भन्ने आदेश दिए।

पाग्सपाले जयभीमदेवका पालामा अनिकोको नेतृत्वमा असी जना कलाकारहरू तिब्बतमा झिकाइपठाए। अनिकोको उमेर त्यस बेला कलिलै थियो तापनि धातुको काममा उनी अत्यन्त सिपालु थिए। तिब्बतमा उनले शाशाक्य गुम्बाको लागि जुन सुनौला स्तूप बनाए त्यो देखेर अत्यन्त प्रभावित भई पाग्सपाले उनलाई आफूसँगै चीनमा गई बादशाह कुबलय खाँको दरबारमा काम गर्ने आग्रह गरे। उनी चीन पुगे, आफ्ना काम देखाएर बादशाह कुबलय खाँलाई खुशी पारे। पेकिङ्ग नजिकैको शाङ्टु र टाटु भन्ने बौद्धमठका लागि उनले बुद्धका ठूला ठूला धातु-मूर्ति बनाए। उनी मूर्ति बनाउने कलामा मात्रै होइन चित्र बनाउने कलामा पनि उत्तिकै सिद्धहस्त थिए। चीनका बादशाहले उनलाई अनेक सम्मानले विभूषित पारे। ६२ वर्षको उमेर पुग्दा सन् १३०६ मा उनको मृत्यु भयो। यसरी नेपालबाट गएका कलाकार अनिकोले चीनको कलामा जो नेपाली परम्पराको छाप लाउन पुगे त्यो अमीट थियो। त्यसले गर्दा चीन र नेपाल बीचको सांस्कृतिक सम्बन्ध पनि अत्यन्त घनिष्ट थियो।

मध्यकालीन युगमा नेपालले प्रचार गरेको तान्त्रिक मतको इतिहास पनि अर्को महत्त्वपूर्ण अध्याय छ। आठौं शताब्दीमै नेपालमा वज्रयानको प्रचार भैसकेको थियो तथा उनैताका पद्मसम्भवले तिब्बतमा प्रचार गरेको

तान्त्रिक योगाचार सम्प्रदाय लोकप्रिय हुँदै थियो । बाह्रौं तेह्रौं शताब्दीमा आइपुग्दा नेपाल तान्त्रिक धर्मको ठूलो केन्द्र भैसकेको थियो । हिन्दू तथा बौद्ध सम्प्रदायका तान्त्रिकहरूले नेपाललाई नै तान्त्रिक धर्मको केन्द्र मान्न लागेका थिए । त्यसको फलस्वरूप नेपालमा अनेक तान्त्रिकहरूको जन्म भयो तथा अनेक तान्त्रिक मतको प्रतिपादन हुन थाल्यो । त्यति मात्र होइन तिब्बतका घोर तान्त्रिक अग्रणीहरूको प्रभाव पनि नेपालमा पर्न थाल्यो । तिब्बतका नारोपा, मारपा तथा मिलरेप्पा जस्ता तान्त्रिकहरूको लोकप्रियताले गर्दा त्यसको प्रभाव नेपालमा पर्नु कुनै आश्चर्यको कुरा थिएन । तिब्बत जाने नेवारी बौद्ध पण्डितहरू जस्तै रत्नश्री र दिवाकरचन्द्रले नेपालमा हेवज्र-तन्त्र र संभर-तन्त्रको खूब प्रचार गरे । तन्त्र-मतका प्रचारका साथ साथै अनेक तान्त्रिक ग्रन्थहरू लेखिए तथा त्यस्ता ग्रन्थमा अनेक नेपाली शैलीका देवी-देवताका चित्रहरू लेखिए । यस्ता तान्त्रिक चित्रहरूको आठ नौ सय वर्षको पुरानो इतिहासको अध्ययन अनुसन्धान हुनु बाँकी नै छ ।

मुसलमानहरूको आक्रमणले गर्दा भारतमा बौद्ध धर्मको ह्रास हुँदै गयो । यता नेपालमा बौद्ध तथा हिन्दूधर्म दुवैले प्राचीन कालदेखि नै राज-संरक्षण समेत पाउँदै जाएकोले अत्यन्त लोकप्रिय भएर आफ्नो संस्कृतिको अटुट जग बसाल्ने मौका पाए । त्यसैले त्यस युगमा नेपालले मध्यपूर्व एशियाको सांस्कृतिक इतिहासमा अपूर्व भूमिका खेल्ने अवसर पायो त्यस युगमा नेपाली चित्रकलाले प्रतिपादन गरेको एउटा जुन शैली छ त्यसलाई हामी "पौभाचित्र" अथवा "थाङका" भन्दछौं । त्यो शैलीको सिर्जना गर्ने श्रेय नेपाली कलाकारहरूलाई नै छ । तर आजसम्म लेखिएका पूर्वीय हिन्दुस्तानी, नेपाली वा तिब्बतीय चित्रको इतिहासमा यस विषयलाई लिएर कुनै विद्वान्ले न त उल्लेख गरेको छ न त त्यसको मौलिकताको व्याख्या नै गर्न सकेको छ । पौभा-चित्रलेख्ने परम्परा नेपालीहरूले नै चलाएको भन्ने खोजी न नेपाली विद्वान्हरूबाट भएको छ न त बाहिरियाबाट ।

माथि हामीले तिब्बत र नेपालको बीच भएको जुन सांस्कृतिक

सम्बन्धको विषयमा यतिन्जेल चर्चा पर्‍यौं त्यसबाट के कुराथाहा भयो भने नेपाल खाल्डाबाट केही शताब्दीभित्र हजारौंका संख्यामा धातुका धार्मिक मूर्तिहरू तिब्बतमा लगिए तथा तिब्बतका कैयन् प्राचीन गुम्बाहरूमा धार्मिक चित्रहरू लेखिए। यी सबै कुरामाथि विचार गर्दा सौभाग्यवश नेपालले आफ्नो कला-को प्रदर्शनी गर्ने तथा खपत गर्ने ठाउँ तिब्बत पाउन सक्यो र त्यसले गर्दा पनि नेपाली कलाले व्यापकरूपमा फैलिने मौका पायो । नेपालबाट यस्ता धार्मिक मूर्तिहरू बटुलेर अक्सर व्यापारीहरू नै तिब्बत लैजान्थे– तिब्बत धेरै जाडो मुलुक भएकोले नेपालमा जस्तो बाह्रै मैना काम गर्न त्यहाँ अनुकूल पर्दैन थियो । त्यसैले खास गरी बोक्न सकिने नेपालबाट लगिएका स-साना काँसका, पित्तलका, ताँबाका तथा अष्ट धातुको मूर्तिको तिब्बतमा साह्रै ठूलो माग थियो। तिब्बतमा लगिने मालहरूमा यो एउटा मुख्य थियो । यसो हुँदा नेपाली कलकारहरूले कपडामा धार्मिक चित्रहरू बनाई डल्लो काठमा बेह्री सजिलैसँग झुण्डयाउन हुने किसिमका स-साना पौभा-चित्रहरू बनाई तिब्बतमा लैजाँदा त्यो ज्यादै लोकप्रिय भई त्यसको माग खूब बढ्यो। नेपालमा पनि त्यसपछि त्यसको लोकप्रियता बढ्दै गयो । शुरू-शुरूमा धार्मिक विषयलाई लिएर नै त्यस्ता पौभा-चित्र लेखिन्थ्यो तर नेपालमा तान्त्रिक मतको बाहुल्यले गर्दा शैव र वैष्णवमार्गीहरूले पनि पौभा-चित्रद्वारा आफ्ना मत र सिद्धान्तलाई फैलाउन थाले अनेक तान्त्रिक चित्रहरूको माग बढ्यो। मलाई लाग्छ तेह्रौं शताब्दीको अन्तिम चरणदेखि शुरू भएको यो पौभा-चित्रको परम्परा तिब्बत र नेपालमा अत्यन्त लोकप्रिय भई आजसम्म पनि त्यो चलिरहेकै छ।

(४)

यहाँ पौभा-चित्र जसलाई तिब्बतीहरू "थाङ्का" भन्दछन् र पाश्चात्य देशमा 'टंका' नाउँले परिचित छ, त्यसको बारेमा चर्चा गरिन्छ।

अघि नै "पौभा-चित्र" लेख्ने चलन नेपाली चित्रकारहरूबाट भएको भन्ने अलिकति चर्चा अवश्य चलेको थियो तर कसरी "पौभा-शैली"को प्रारम्भ भयो, कुन सम्प्रदायबाट भयो त्यसको विषयमा भने केही छलफल भएन। यस विषयउपर राम्रोसँग अध्ययन तथा अनुसन्धान हुनुपर्छ भन्ने मेरो धारणा छ।

आजसम्म पूर्वीय कलाका समालोचकहरूमा कसैले पनि पौभा-चित्र लेख्ने परम्परा कसले शुरू गरेको हो, सो भन्न सकेका छैनन्। आजसम्म प्रकाशित नेपाली कलासम्बन्धी पुस्तकहरू हेर्दा बाहिरियाले नै बढ्ता लेखेको देखिन्छ। उनीहरूको देन अवश्य प्रशंसनीय छ तर यस्ता काम नेपाली विद्वान्हरूबाट हुन सके आफ्नो देशको कलाको उचित मूल्याङ्कन हुने थियो भन्ने मलाई लाग्छ।

नेपाली प्राचीन पौभा-चित्रहरूको अध्ययन गर्नुपर्दा नेपाली विद्वान्हरूले कठिन समस्याको सामना गर्नुपर्छ। त्यो समस्या के हो भने प्राचीन पौभा-चित्रहरू अब नेपालमा पाउन दुर्लभ भैसक्यो। प्राचीन पौभा-चित्रहरूको अध्ययन गर्नुपर्दा अब त हामी पाश्चात्य देशहरूतिर दौडनुपर्छ किनभने यूरोप र अमेरिकाका संग्रहालयमा पुगिसकेका त्यस्ता अनेक महत्त्वपूर्ण पुराना पुराना नेपाली पौभा-चित्रहरू आज विदेशमा सुरक्षित छ।

ताड़पत्रमा लेखिएका प्राचीन नेपाली हस्तलिखित ग्रन्थ वा ग्रन्थचित्रहरूको हकमा भने हाम्रो राष्ट्रिय अभिलेखालयमा अझै अनेक महत्त्वपूर्ण ग्रन्थहरू छन्, बरु तिनको एक एक अध्ययन हुनु बाँकी नै छ । नेपाली विद्वान्हरूको ध्यान त्यसतर्फ पनि अवश्य जानेनै छ भन्ने मलाई आशा छ ।

दुर्भाग्यवश प्राचीन नेपाली पौभा-चित्र तथा धातु-मूर्तिहरू नेपालबाट बाहिर गैसकेपछि यहाँ जति धेर थोर बचेर रहेका छन् ती पनि देवालय, मन्दिर तथा निजी संग्रहमा होलान्; त्यसैले तिनको उचित अध्ययन गर्ने तथा फोटो लिने व्यवस्थाबाट बञ्चित हुनुपर्छ ।

काठमाडौं, भक्तपुर तथा पाटनका राष्ट्रिय संग्रहालयहरूमा जति छन् ती पर्याप्त छैनन् । विदेश पुगिसकेका ती कलात्मक नेपाली वस्तुहरूको अध्ययनको लागि फोटो संकलन गर्न पनि उत्तिकै गाह्रो हुन्छ । यस्तो अवस्थामा कला-समालोचक अथवा इतिहासकारबाट सीमित अध्ययन सिवाय अरू केही हुन सक्तैन ।

नेपालका प्राचीन हस्तलिखित ग्रन्थ-चित्रमा बौद्ध तथा हिन्दू दुवै विषयका चित्रहरू भए पनि शुरू-शुरूका ग्रन्थचित्रहरू हेर्दा बौद्ध विषयकै बाहुल्य देखिन्छ । त्यस्तै प्राचीन नेपाली पौभा-चित्रहरूको विषय पनि बौद्ध नै देखिन्छ । तर त्यसो भन्दैमा प्राचीन पौभा-चित्रहरूमा हिन्दू देवी-देवताका चित्र छैनन् भनेको होइन तर शुरूमा बौद्ध विषयलाई अपनाएको देखिन्छ । किन बौद्ध-मतद्वारा प्रतिपादित पौभा-चित्रले शुरूमा स्थान पायो त भन्ने कुराको चर्चा पनि तल हुने नै छ ।

कुनै पनि देशको कला फस्टाउनलाई कि त संरक्षक चाहिन्छ कि त कलाको निर्यात वा व्यपार भएमा कलाले फस्टाउने मौका पाउँदछ । यी दुवै कुरा नेपालको इतिहासमा पाइन्छ ।

लिच्छविकालको प्रस्तर-कला हेर्दा ज्यादै उन्नत अवस्थामा पुगेको देखिन्छ । पूर्व-लिच्छविकालमा पनि नेपालको प्रस्तर-कलाले त्यति व्यापकता ल्याउन सकेन तथा लिच्छविकालपछिका आउने युगहरूले पनि प्रस्तर-

कलालाई अगाडि बढाउँन सकेनन् । भारतमा गुप्त-साम्राज्यले जसरी भारतीय प्रस्तर-कलालाई सर्वोच्च अवस्थामा पुऱ्याएर छोडिदियो, नेपालको इतिहासमा पनि लिच्छविकालले प्रस्तर-कलालाई ज्यादै उन्नत अवस्थामा पुऱ्याएर छोडिदियो । लिच्छविकालपछि आउने ठकुरीवंशका पालादेखि नेपालमा बरु ताडपत्रमा ग्रन्थचित्र लेख्ने परम्परा चल्यो । त्यसपछि मल्लकालमा आएर पौभाचित्र लेख्ने परम्परा चलेको देखिन्छ ।

मल्लकालमा नेपाल र तिब्बतका बीच जति व्यापारिक सम्बन्ध बढ्दै गयो उति धार्मिक सम्बन्ध पनि स्थापित हुँदै गयो ।

यता बङ्गालमा मुसलमानहरूको मारमा परेका हिन्दू तथा बौद्ध पण्डितहरू आफ्नो धर्म जोगाउन नेपालतिर पसेको कुरा इतिहासबाट थाहा पाइन्छ । यिनैताका नेपालमा लेखिएका अनेक हस्तलिखित ग्रन्थचित्र हेर्दा पूर्वीय हिन्दुस्तानीसित झण्डै मिल्ने देखिएको हुँदा ती हिन्दुस्तानीहरूकै हातबाट लेखिएको हो कि भन्ने गलत धारणा पनि पाश्चात्य विद्वान्हरूलाई परेको देखिन्छ । जब धर्म एउटै, विषय एउटै भएपछि तिनमा समानता आउनु बिलकुल स्वभाविकै हो तर गडेर हेर्दा हिन्दुस्तानी सम्प्रदायसँग नेपाली सम्प्रदाय कति कुरामा छुट्टिन्छ भन्ने कुरा आउँछ तर त्यस विषयमा पनि हामीले अघि नै चर्चा गरिसकेका छौं ।

नेपालमा सारिएका यरता अनेक हस्तलिखित बौद्ध ग्रन्थहरू तिब्बतमा लगिएपछि तिब्बतमा झन् झन् नेपाली कलाकारहरूको सीप र गुणको परिचय हुन थाल्यो, तिनको कीर्ति चारैतिर फैलिन लाग्यो । ल्हासाको आसपास तथा पूर्व र पश्चिम प्रान्तमा बन्न लागेका गुम्बाहरूलाई चाहिने मूर्ति र चित्रहरूको लागि नेपाली कलाकारहरूको आवश्यकता पऱ्यो । नेपालबाट तिब्बत जाने व्यापारीहरूले हजारौंको संख्यामा बुद्ध, तारा, अमिताभ वज्र-पाणि, मन्जुश्री, वज्रधारा, बसुधारा, हेव्रज, वज्रसत्त्व, नामसंगति आदि मूर्ति-हरू लिएर जान्थे । ती सब तिब्बतका ताशीलुन्पू गुम्बा, साम्ये गुम्बा, देरथे गुम्बा, व्रावेङ गुम्बा, शाक्ये गुम्बा आदि अनेक गुम्बाहरूमा राखिन्थे– लामा

लमिनी तथा साधारण भोटे-परिवारहरूले प्रशस्त संख्यामा किनेर मूर्तिहरू राख्थे। नेपालमा हजारौंको संख्यामा बनेका यस्ता धातुका मूर्तिको तिब्बतमा माग नभएको भए नेपाली धातु-मूर्तिले त्यस्तरी फस्टाउने मौका पाउँथे पाउँदैनथे विचारणीय कुरा छ किनभने नेपाल उपत्यकालाई मात्र सीमित संख्यामा चाहिने धातु-मूर्तिको मागले नेपालको धातु-कला शायद त्यतिमाथि उठ्न सक्तैनथ्यो होला। नेपाली धातु-मूर्तिको इतिहासमा सबभन्दा फलिफाप भएको युग नै यही हो।

अब यहाँ एउटा प्रश्न आउँछ, नेपालमा बनेका धार्मिक मूर्ति र चित्रहरूको तिब्बतमा किन त्यस्तो विधि माग बढ्न गयो त यसको उत्तरमा हामीले तिब्बतको इतिहासमाथि एक विहंगम दृष्टि दिनुपर्छ। सातौं शताब्दीभन्दा अघि तिब्बतमा बौद्ध-धर्मको प्रवेश भएको थिएन, त्यस समयमा त्यहाँ त बोनपो धर्म थियो।

सातौं शताब्दीमा तिब्बतका राजा स्रङ्चन गोम्पोले नेपालकी राजकुमारी भृकुटी र चीनकी राजकुमारीलाई बिहे गरेपछि मात्र तिब्बतमा महायानी बौद्ध धर्म फैलियो। पछि वज्रयानीहरूले अनेक वादको कल्पना गरी विविध विधि र विधानद्वारा बुद्धको पूजा गर्न थाले। नेपाल खाल्डो वज्रयानी-हरूको ठूलो केन्द्र बन्न गयो। तन्त्रयानका क्षेत्रमा अनेक पण्डितहरूको जन्म भयो। वज्रयानी तथा तन्त्रयानीहरूको तिब्बतमा पनि प्रशस्त प्रभाव पऱ्यो। यसको असर मूर्ति र चित्रमा पर्ने नै भयो। यिनैताका नेपालबाट गएका बौद्ध पण्डितहरूको तिब्बतमा ठूलो कदर हुन थाल्यो। अर्थात् नेपाललाई उनीहरू गुरु जस्ता आदरका दृष्टिले हेर्थे। यस्तो वातावरणमा नेपालबाट लगिएका धार्मिक मूर्ति र चित्रहरूको ठूलो माग हुनु स्वाभाविकै हो। अर्को कारण जाडो मुलुक भएकोले तिब्बतमा बाह्रै महीना काम गर्न अनुकूल हुँदैनथ्यो। त्यसैले काठमाडौं उपत्यकाका मूर्ति बनाउने सिपालु बाँडाहरूको काम नै धार्मिक मूर्ति बनाई भोटमा पठाउनु थियो।

यसरी भोटमा नेपालबाट लगिएका जे जस्तो धार्मिक बस्तु भए

पनि माग हुँदा अब नेपाली चित्रकारहरूले धार्मिक चित्र बनाएर तिब्बत लैजान थाले।

सुन्दर अक्षरमा धर्मोपदेशहरू कपडामा लेखेर झुण्डयाउने चलन चीनीहरूको प्राचीन प्रचलन हो। नेपाली चित्रकारहरूले यही शैलीबाट प्रेरणा पाएको अनुमान हुन्छ। वास्तवमा नेपाली कलाकारहरू पश्चिम चीनको टुनहुआङसम्म पुगी भित्तिचित्र लेखेका थिए। टुनहुआङमा पुगेका नेपाली कलाकारहरूले अरू अरू ठाउँबाट जस्तै कोठान, काश्मीर, गिलगिट तथा लद्दाकबाट आएका कलाकारहरूसँगसँगै बसी काम गर्ने औसर पाएका थिए। टुनहुआङका हजारौं गुफाहरूका भित्तामा बुद्ध र बोधिसत्त्वका कैयन् चित्रहरू लेखिए। सबै गुफाहरू ठूला फराकिला नभई कुनै कुनै गुफा त साना र साँघुरा पनि थिए। त्यस्ता ठाउँमा चित्र लेख्नुपर्दा चित्रकारलाई उति ठूलो समस्या पर्दैनथ्यो किनभने मुख्य देवतालाई ठूलो आकारमा बीचमा लेखेर चारैतिर अरू स-साना देवी-देवता लेखेर सजाइन्थ्यो। यस किसिमको सजावटमा नेपाली चित्रकारहरूले खूब सीप देखाएका थिए। शुरू-शुरूका नेपाली पौभा-चित्रमा ठीक यही प्रकारको सजावट पाइन्छ जुनको विषयमा पछि विस्तारै चर्चा गरिनेछ।

यस प्रकारले शुरू-शुरूमा धार्मिक चित्रहरू कपडामा लेखेर तिनलाई रेशमले चारैतिर ढाकी टुप्पो र फेदमा चाहिं गोलो काठ राखी सजिलैसित बेर्न तथा झुण्डयाउन पनि हुने बनाएर त्यस्ता पौभा-चित्र तिब्बतमा लैजाँदा त्यसको ठूलो माग हुन थाल्यो। यस किसिमले धार्मिक चित्र अथवा परिपाटीले नयाँ मोड लियो। नेपाल उपत्यकाका बौद्ध-मार्गीहरू पनि यस प्रकारका पौभा-चित्र मनपराउन थाले। तन्त्रयानका प्रभावले गर्दा हिन्दू-मार्गीहरूमा समेत यस प्रकारका पौभा-चित्रको चलन बढ्न थाल्यो। यस-किसिमसँग नेपालको धार्मिक सहिष्णुताले नेपाली कलामा मलजलको काम गर्‍यो। के हिन्दू, के बौद्ध, परस्परका आदर तथा भक्ति-भावनाले गर्दा नेपाली कला व्यापक जस्तो हुन गयो। हाम्रो इतिहासमा यो उल्लेखनीय

उदाहरण बनेको छ।

त्यसैले शुरू-शुरूका पौभा-चित्र साधारण सजावटका आधारमा निर्मित छन्। अर्थात् ज्यादै मिहीनसँग गजमौरों देवी-देवताहरू हालेर लेखिएका पौभा-चित्रहरू पछिका हुन्। प्रारंभिक कालका पौभा-चित्रहरू हेर्दा बीचमा ठूलो आकारमा मुख्य देवता तथा माथि र तलचाँहि अरू देवी देवताहरू हालेर लेखिएका साधारण चित्रहरू देखिन्छन्। ती प्रारंभिक कालका पौभा-चित्रहरू पछि लेखिएका पौभा-चित्रहरूमा जस्तो ज्यादै मिहिनेतले धेरै बेलबुट्टाहरू हाली लेखिएका देवी-देवताका आकारसँग पटक्क मिल्दैनन्। तर ती प्राचीन पौभा-चित्रहरूको रंग र आकार हेर्दा झण्डै झण्डै ग्रन्थ-चित्रको शैलीसँग बरु मिल्ने देखिन्छन्।

माथि छलफल भएका कुराहरूबाट पौभा-चित्र लेख्ने परम्परा कसरी बस्यो सो थाहा हुन्छ। तर तेह्रौं शताब्दीभन्दा अधिको कुनै नेपाली पौभा-चित्र आजसम्म भेटिएको छैन। सर स्टीनले वृटिश म्युजियममा झण्डै बीस वर्षअघि प्रदर्शनी गरेका दुई वटा नेपाली चित्रलाई उनले "स्क्रोल पेन्टिङ्ग" भनेका छन् तर मलाई ती चित्रहरू पौभा-चित्र जस्ता लागेनन् बरु आठौं शताब्दीका कोठान नजिकैका दादान उलीकका भित्तीचित्र जस्तो लाग्यो। एक समयमा टुनहुआङ जस्तो दादान उलीक पनि बौद्ध-धर्मको ठूलो केन्द्र थियो। त्यहाँ पनि बौद्ध-धर्ममा आधारित अनेक धार्मिक चित्रहरू लेखिएका थिए। तर त्यहाँ नेपाली कलाकारहरू पुगेको कतै उल्लेख छैन। यस्ता प्राचीन नेपाली पौभा-चित्रहरूको अध्ययन र अन्वेषण हुनु अत्यन्त आवश्यक छ। नेपाल र तिब्बतबाहिर यस्ता कति प्राचीन पौभा-चित्रहरू पुगिसकेका होलान् कसैले आजसम्म विस्तृत अध्ययन गरेको छैन।

तिब्बतका शुरू-शुरूका प्राचीन पौभा-चित्रहरूमा नेपालको प्रशस्त छाप परे पनि सोह्रौं शताब्दीदेखि भने तिब्बतीय र नेपाली पौभा-चित्र छुटिंदै गएको देखिन्छ। तिब्बतीहरू अलि उज्जड रंग मन पराउने, देवी देवताका चित्र लेख्ता पनि अलि भयावह आकृतिलाई चित्रण गर्ने हुँदा

नेपालीसँग अलि अलि फरक हुँदै गएको छ। नेपाली चित्रहरू चाहे ग्रन्थ-चित्र होस् अथवा पौभा, झ्वाट्ट हेर्दा पनि स्पष्टसँग नेपाली नै हो भन्ने छुट्याउन सकिन्छ। अर्थात् उत्ताउलो र उज्जड रंगलाई नेपाली कलाकारले उति स्थान दिएको देखिंदैन बरु जे रंग हाले पनि उत्ताउलो पनलाई अलिकति फिक्का पारिदिएर मधुर तर आकर्षक रंग नै बढी प्रयोग गरेको देखिन्छ। चाहे मण्डलको चित्र होस् अथवा कुनै पनि सम्भरको, नेपाली पौभा-चित्रमा देखाएको रङ्गको माधुर्यको तारीफ नगरी सुख छैन। यो जातीय चरित्रको छाप हो भन्ने मलाई लाग्छ। यो नेपाली जीवनको गुणको परिचायक हो जस्तो लाग्छ। त्यसैले प्राचीन नेपाली पौभा-चित्रको स्थान अरू देशको दाँजोमा कम छैन बरु संसारले नै त्यसको तारीफ गरेको छ—त्यो कुरा हामीले बिर्सन हुँदैन।

लेखकलाई थाहा भएको र पूर्वीय कलाको समालोचकले पनि मानेको नेपालको प्राचीन पौभा-चित्रको हकमा हाल लस एन्जेलेस काउन्टी म्यूजियममा रहेको अमिताभको चित्र छ। यो पौभा-चित्रमा चारैतिर बोधि-सत्त्व-पद्मपाणि र बीचमा अमिताभको चित्र अंकित छ। धेरैले अहिलेसम्म-मा प्राप्त सबभन्दा पुरानो पौभा-चित्र यसैलाई मानेका छन्। यो तेह्रौं शताब्दीको अन्तिम काल अथवा चौधौं शताब्दीको प्रारंभिक कालको अनुमान हुन्छ।

ध्यानआसनमा बसेका अमिताभको पृष्ठभूमि घुमैंलो हरियो तथा शिर पछिल्तिर प्रभामण्डल छ। उनका चारैतिरका देवताहरूका ढाँचा, भङ्ग, मुद्रा आदि हामीले अघिल्लो छलफल गरेको एघारौं शताब्दीको हस्त लिखित प्रज्ञापारमिताको चित्रसँग प्रायः मिल्ने देखिन्छन्। यो पौभा-चित्र हेर्दा यसको सरल रेखा तथा रङ्गले विशुद्ध नेपाली सम्प्रदायको परिचय गराउँछन्।

ठीक यही प्रकारको अर्को पौभा-चित्र रत्नसंभवको छ। यो पौभा-चित्र पनि उही एउटै शैलीबाट लेखिएको हुँदा दुवै समसामयिक देखिन्छन्।

लेखकलाई थाहा भएको एउटा पुरानो पौभा-चित्र ताराको छ।

जलमा मिति नेपाल संवत् ४८८ लेखिएको छ। प्राचीन पौभा-चित्रमध्ये यो पौभा-चित्र एउटा हो। तर अर्को ब्राह्मण-धर्मसम्बन्धी लेखिएको पुराना पौभा-चित्रहरूमा विष्णु-मण्डलको चित्र एउटा हो। यसमा नेपाल संवत् ५४० लेखिएको पाइन्छ। नेपाल संवत् ५४० बराबर ईस्वी सन् १४२० हुन्छ। मितिसमेत हालिएकोले माथि उल्लेख भएको हुँदा यस्ता चित्रहरूको अध्ययनले चौधौं तथा पन्ध्रौं शताब्दीमा नेपाली पौभा-चित्रको अवस्था र शैली कस्तो थियो सो थाहा पाइन्छ।

यो पछिल्लो विष्णुमण्डल-चित्रको म यहाँ अलिकति बयान गर्छु। मण्डलको बीचमा चार हात भएका भगवान् विष्णुको चित्र अंकित छ। विष्णु अनन्त नागमाथि बसेका देखिन्छन् जसको सात वटा फणा विष्णुको शिरमाथि फिजाएर रक्षा गरेको देखिन्छ। विष्णुका बाँयापट्टि अञ्जलि मुद्रा गरी गरुड बसिरहेका र दायाँतिर लक्ष्मी देब्रे हातमा कमल र दाहिने हात तर्जनी मुद्रा गरी बसेका देखिन्छन्।

लक्ष्मी र गरुडका साथ बसेका विष्णुको बाँया हातमा चक्र र गदा तथा देब्रे हातमा कमल र शंख लिएका देखिन्छन्।

मण्डलका बीचमा विष्णु बसेका देखिन्छन् र गोलो मण्डलपरिपरि बाह्र वटा कमलका पत्रदल हाली ती बाह्र पत्रदलमा विष्णुका रूपबाट उत्पन्न भएको बाह्र वटा देवता र लक्ष्मीको रूपमा तिनका शक्तिसमेत हाली लेखिएको चित्र छ। मण्डलका चार कुनामा जोडा जोडा गरी बसेका आठ दिक्पालहरूको चित्र अंकित छ।

यो पौभा-चित्रको माथिल्लो केही भाग च्यातिएकोले बीचको देवी-देवताको चित्र छँदै छैन तर दायाँ-बायाँपट्टि गणेश, विष्णु, लक्ष्मी, कार्तिकेय र सूर्य-चन्द्रको स-सानो चित्र ज्यादै मिहीन गरी लेखिएको चित्र पाइन्छ। चित्रको पुछारमा चाहिं अनन्तव्रतको पूजा गर्न लाउनेहरूको चित्र अंकित छ—त्यहाँ लहरै बसेका प्रायः स्त्रीहरू नै देखिन्छन्; कसैले होम गरिरहेका, कसैले पूजा गरिरहेका यथा कसैले फूल चढाइरहेका साह्रै नै मिहिनेत गरी सूक्ष्म

रेखाले लेखिएको चित्र छ। यिनको भेशभूषा, श्रृङ्गार तथा केशको विन्यास आदि चित्रमा ठीक उही समयका नारीहरूको यथार्थ चित्र पाइन्छ।

पौभाको पुछारमा अनन्तव्रतको विषयमा कुराहरू लेखी मितिसमेत नेपाल संवत् ५४० हालिएको छ।

यसलाई नेपाली पौभा-चित्रको एक प्राचीन नमूना भने हुन्छ। तेह्रौं चौधौं शताब्दीसम्मका पौभा-चित्रहरू खाली ठाउँमा अलि अलि फूलको बुट्टा दिई सो खाली ठाउँ भर्ने गरेको देखिन्छ। तर माथि उल्लेख भएको पन्ध्रौं शताब्दीको पौभा-चित्रको खाली ठाउँमा फूल नहालेर फनफनी घुमाएको लहरे पात र बुट्टालाई ज्यादै मिहीनसँग रेखाले मात्र लेखेर प्रायः जम्मै ठाउँ भर्ने परिपाटी चलाएको देखिन्छ। देवी-देवताका चित्र पनि उही किसिमले साह्रै मिहीन रेखाले लेखेको देखिन्छ।

कसै-कसैले यो चित्रमा चीनियाँ र तिब्बती परम्पराको छाप परेको छ भनेका छन्। तर चीनियाँ चित्रमा पाइने बादलको शैली र तिब्बती शैलीमा देखिने उज्जड रङ्गको यसमा गन्ध पनि देखिदैन। बरु सेतो रङ्गको प्रयोगमा नेपाली कलाकारले सधैं चमत्कार देखाएका छन्।

एउटा तिब्बतको 'टङ्का' जसमा सन् १७५० को मिति परेको छ त्यसलाई हेर्दा शैलीमा माथि बयान भएको चित्रसँग ठ्याक्क मिल्ने देखिन्छ। खाली छोडिएको ठाउँमा बुट्टा भर्ने तरीका ठीक नेपालीकै जस्तो र देवी-देवताका आकार पनि नेपालीकै जस्तो देखिने हुँदा ह्लासामा पुगेका नेपाली चित्रकारका हातबाट लेखिएको हुनमा कुनै आश्चर्य छैन।

यसरी पन्ध्रौं, सोह्रौं, सत्रौं तथा अठारौं शताब्दीसम्ममा नेपाल खाल्डोमा बौद्ध तथा हिन्दू-धर्ममा आधारित हजारौं पौभा-चित्रहरू लेखिए। चार शताब्दीसम्म प्रायः एउटै शैली र एउटै परम्परा चलिरहेको देखिन्छ। अठारौं शताब्दीको अन्तदेखि भने पौभा र पट-चित्रहरूमा अलि अलि नयाँ कुराहरू देखा पर्न थाल्छन्। यसको विषयमा पछि हामी छलफल गर्नेछौं।

नेपाली पौभा-चित्रहरू नेपाल र तिब्बतमा प्रशस्त मात्रामा पाइन्छन् । पौभा-चित्र लेखिने, राखिने तथा पूजा गरिने परम्परा न पूर्वीय हिन्दूस्थानमा चलेको पाइन्छ न त पश्चिमी हिन्दूस्थानमा । यो नेपाली शैलीको मौलिक नमूना हो । तर तिब्बतका पौभाहरूमा, खास गरी पछि पछि लामा चित्रकार-हरूले लेखेका चित्रमा नेपाली शैलीको कतिको छाप परेको छ त्यसको पूर्ण रूपले अध्ययन भएको छैन । नेपाल अधिराज्यको उत्तरमा साना ठूला सयौं गुम्बाहरू छन्, तिनमा राखिएका पौभा-चित्र तथा भित्तिचित्रको पनि अध्ययन अन्वेषण हुनु बाँकी नै छ । तिनको अध्ययन नभई नेपाली चित्रकलाको इतिहास पूरा हुँदैन र भविष्यमा नेपाली विद्वान्हरूको ध्यान त्यतातिर पनि जानेछ भन्ने मलाई विश्वास छ ।

(५)

अहिलेसम्म थाहा पाइएको सबभन्दा पुरानो पौभा-चित्र अभिताभको हो। यस चित्रमा मिति छैन तापनि शैलीको दृष्टिले सबभन्दापुरानो मानिएको छ। त्यसपछि ताराको पौभा-चित्र छ जसको मिति नेपाल संवत् ४४९ अर्थात् ई० सं० १३६९ हुन आउँछ। यस्तै अर्को चित्र विष्णुमण्डलको छ जसको मिति ई० सं० १४२० पर्दछ। त्यसपछि ई० सं० १४३६ मिति लेखिएको अर्को पौभा-चित्र हो अमोघपाश अवलोकितेश्वरको।

हुन त संक्षेपमा यिनको परिचय भइसकेको छ तापनि उपर्युक्त सबै पौभा-चित्रहरूमा एकै प्रकारको शैली देखिन्छ अथवा झण्डै सय वर्षको अवधिमा शैलीमा केही भिन्नता आएको देखिन्छ सो कुराको अलिकति विचार गर्नु उचित होला।

माथि हामीले उल्लेख गरेको तेह्रौं शताब्दीको अभिताभको चित्र र त्यस्तै मिति नलेखिएको नर चौधौं शताब्दीतिर लेखिएको अर्को रत्नसम्भवको चित्र हेर्दा दुवै चित्र प्रायः धेरैजसो मिल्ने देखिन्छ। दुवै पौभा-चित्र प्रारम्भिक कालका हुनाले पछि लेखिएका पौभा-चित्रभन्दा ती धेरै फरक छन्। यी दुवै चित्रमा पद्मासनमा बसेका मूल देवतालाई ठूलो आकारमा र दायाँ-बायाँका बोधिसत्त्वहरू मूल देवतातिर फर्केर त्रिभङ्गमा उभिएका देखिन्छन्। पौभा-चित्रका शिर र पुछारमा विभिन्न ध्यानमा बसेका देवताहरूको चित्रण भएको छ। यी दुवै तस्वीर हेर्दा रङ्गमा मात्र सरलता नभएर रेखा तथा सजावटमा पनि सरलता भएकोले ग्रन्थचित्रबाटै प्रेरित भई शुरूमा

यस किसिमको पौभा-चित्र लेख्ने परम्परा थालिएको हो भन्ने अनुमान हुन्छ। पृष्ठभूमि पनि ज्यादै सरल र सादा छ। कमलका पत्र-दलहरू पनि मोटा तर सादा छन्। यो शैली हेर्दा सोझै ग्रन्थचित्रबाटै प्रभावित भई लेखिएको देखिन्छ।

त्यसपछि ई० सं० १४३६ मा लेखिएको अमोघपाश अवलोकितेश्वरको पौभा-चित्रमा अलि फरक शैली अपनाइएको देखिन्छ। मूल देवता पनि सरल र सादा किसिमले अंकित भएको छ तर यस देवताका अष्टबाहु देखिन्छन्– दायाँ-बायाँ धोतीका फुर्काहरू र प्रभा-मण्डलभित्र मसिना बुट्टाहरू नयाँ शैलीको रूपमा थपिन आएको देखिन आउँछ। तर यस पौभा-चित्रमा एउटा विल्कुल नयाँ कुरा प्रारंभ भएको देखिन्छ। सो के भने, पौभा-चित्रको पुछारमा एउटा बेग्लै कित्ता छुट्टयाई त्यहाँ जुन परिवारले अभीष्ट सिद्धिकालागि चित्र लेखाएका छन् त्यो परिवारको चित्र अंकित छ अर्थात् एक पंक्तिमा लहरै पुरुष पर्यङ्क आसनमा कर जोरी बसेका र अर्को पंक्तिमा लहरै नारीहरू अञ्जलि मुद्रामा बसेका देखिन्छन्। पुरुषको वेश-भूषा र नारीको वेश-भूषा अध्ययनयोग्य छ किनभने उनताका स्त्री-पुरुषले लाउने लुगा तथा गहनाहरूको नमूना यस पौभा-चित्रमा बडो सुन्दर ढंगले चित्रण भएको छ। त्यस बेलाका समाजको रमाइलो चित्रको झलक यस्ता पौभा-चित्रबाट पाइन्छ। यसरी स्त्री र पुरुषको चित्रण गरिसकेपछि चित्रको पुछारमा तीन लाइन जतिमा जुन उद्देश्य लिएर चित्र बनाइएको छ त्यसको विषयमा तथा परिवारको विषयमा वा चित्र लेखाउने दम्पतीको बारेमा लेखिएको पाइन्छ। कसै-कसैमा राजभक्ति प्रदर्शन गर्न राजाको नाउँ पनि लेखिन्छ तथा मिति पनि हालिएको हुन्छ। यस प्रकारको परम्परा नेपाली पौभा-चित्रमा पन्ध्रौं शताब्दीदेखि शुरू भएको अनुमान हुन्छ किनभने चौधौं शताब्दीका पौभा-चित्र पाउन एक त अत्यन्त दुर्लभ छ दोस्रो जति आजसम्म भेटिएका छन् तिनका यस्तो परम्परा चलेको देखिंदैन।

हाम्रो धार्मिक विश्वासअनुसार मृत आत्माले कुनै प्रकारको कष्ट

भोग्नु नपरोस् भन्नाको निमित्त मृत आत्माको शान्तिको लागि अनेक प्रकारका धार्मिक पाठ-पूजा गरी दिवंगत आत्माको लागि इष्ट देव-देवीसँग प्रार्थना गर्ने चलन छ । यस्ता धार्मिक समारोहमा पनि पौभा-चित्रहरू लेखिन्छन् । अथवा सम्पन्न परिवारले अरू समारोह जस्तैः– होम, व्रत तथा अन्य धार्मिक कार्यमा पनि पौभा-चित्रहरू लेखाउने गर्थे । त्यसो हुँदा कुनै कुनै परिवारले पौभा-चित्रको पुछारमा बेग्लै आफ्ना परिवारका चित्र लेखाउने गरेको बुझिन्छ । तर यस्ता चित्र लेख्ने कुनै चित्रकारको नाउँ भने लेखिएको देखिँदैन । यस्तो परम्परा आजसम्म पनि नेपाली परम्परा चित्रकलाको क्षेत्रमा देखिएको छैन । शायद जुन चित्रकारलाई यस्ता चित्र लेखाइन्थे उसले चित्र लेखिदिनु खालि आफ्नो पेशेदारी अथवा व्यावसायिक कर्तव्य मात्र ठान्थ्यो होला अथवा त्यसथा आफ्नो नाउँ हाल्ने उसले आवश्यकता ठान्दैनथ्यो होला । त्यसैले अमर कला सिर्जना गरेर जाने हाम्रा पूर्वज कैयन् चित्रकारहरूको नाउँदेखि हामी वंचित छौं ।

तर एउटा पन्ध्रौं शताब्दीको पौभा-चित्रमा जसको मिति नेपाल संवत् ५३९ छ, एक जना सोम शर्मानामक ब्राह्मणले चतुर्दशीको व्रत बसी प्रतिष्ठा गरेको एउटा पौभा-चित्रमा चित्रकारको नाउँ तेजराम लेखिएको छ भनी श्री मनवज्र वज्राचार्यले आफ्नो पुस्तक 'नेपालको मध्यकालीन कला 'मा मा लेख्नु भएको छ । तर लेखकलाई सो पौभा-चित्र हेर्ने सौभाग्य नपरेको हुँदा सो चित्रको शैलीको विषयमा अरू केही चर्चा गर्न यहाँ अनुकूल मिलेन ।

पन्ध्रौं शताब्दीदेखि नेपाली पौभा-चित्रको शैलीमा अनेक नयाँ विधाहरू आएका देखिन्छन् । उदाहरणको लागि ने० सं० ५४० अर्थात् ई० सं० १४२० को विष्णुमण्डललाई लिएर विचार गरौं । यो विष्णुमण्डल-चित्र मिति समेत भएको एक प्राचीन मण्डल चित्र हो । योभन्दा पुरानो मण्डल-चित्र आजसम्म भेट्टाइएको छैन । यसको नाप २९$\frac{1}{2}$'' लम्बाइ र २४$\frac{1}{2}$'' चौडाइ छ । यस पौभा-चित्रको बीचमा गोलाकारभित्र सात वटा फणा भएको नागमाथि चार हात भएका भगवान् विष्णु बसेका देखिन्छन्– चारै हातमा पद्म, शंख,

गदा र चक्र क्रमैसँग लिएको देखिन्छ । विष्णुका दाहिनेतिर कमलमाथि बसेकी लक्ष्मी र देब्रेपट्टि कमलमाथि अन्जलि मुद्रामा बसेका गरुड देखिन्छन् । यो गोलो आकारका अरू बाँकी रहेको पृष्ठभूमिको भाग मसिना लहरा र पातका बुट्टाले भरिएको छ जुन कुरा चौधौं शताब्दीका पौभा-चित्रहरूमा देखिदैन । गोलाकारभित्र यसरी विष्णु, लक्ष्मी तथा गरुडको चित्रण गरिसकेपछि त्यस गोलाकारका चारैतिर अर्को रेखा तानी त्यहाँ बाह्र वटा कमलका पत्रदलमा चार बाहु भएका तथा समभङ्गमा उभिएका शक्तिसहितका विष्णुका बाह्र विभिन्न रूपको चित्रण भएको देखिन्छ । विष्णुका चित्रहरूको रेखाङ्कन, रंग तथा सम्पूर्ण मुद्राहरू राष्ट्रिय अभिलेखालयमा रहेको बाह्रौं शताब्दीको शिवधर्मनामक ग्रन्थचित्रका विष्णुका चित्रहरूसँग हुबहु भनेजस्तै मिल्छ । यसबाट के थाहा हुन्छ भने ग्रन्थचित्रमा पाइने प्राचीन परम्परा पन्ध्रौं शताब्दीका पौभा-चित्रमा पनि कायमै रहेको रहेछ । यसरी १२ कमलका पत्रदलमा विष्णुका बाह्र रूपको चित्रण गरेपछि चारैतिरको कुना-कुनामा अष्ट दिक्पालहरूको चित्रण भएको छ । यी अष्ट दिक्पालको शैली पनि हस्तलिखित ग्रन्थचित्रको शैलीसँग प्रायः मिल्ने देखिन्छ । यो विष्णुमण्डलको सिरानमा चन्द्र, सूर्य एक- एकपट्टि र बीचमा गणेश, शिव-पार्वती, कार्तिकेय, विष्णु-लक्ष्मी क्रमैसँग चित्रण भएको छ । यस पौभा-चित्रको पुछारमा चाहिं बीचमा पाँच वटा पूर्णकलश र फूलदानीहरू तथा तिनका दायाँ-बायाँ स्त्री र पुरुषहरू अन्जलि मुद्रामा होम गरिरहेको चित्रण भएको छ । यसका मन्तिर-को अभिलेखबाट अनन्तव्रतको उपलक्ष्यमा यो पौभा-चित्र लेखिएको भन्ने बुझिन्छ ।

यसरी चौधौं शताब्दीका पौभा-चित्रले प्राचीन हस्तलिखित ग्रन्थ-चित्रकै परम्परालाई ज्यादा जस्तो लिएको छ भने पन्ध्रौं शताब्दीदेखि विस्तार विस्तार माथि बयान भएका कुराहरू आउन थालेको देखिन्छ । फेरि पन्ध्रौं शताब्दीको अन्त्य र सोह्रौं शताब्दीको प्रारम्भिक कालदेखि सुनले पौभा लेख्ने चलन आएको भन्ने पनि अनुमान हुन्छ । तर यस विषयमा भने अझै भरपर्दो

प्रमाणहरूको आवश्यकता छ ।

पन्ध्रौं शताब्दीमा लेखिएका मूल देवी-देवताका चित्रमा मोहडा दायाँ वा बायाँतिर फर्केको देखिँदैन अर्थात् अर्धमोहडा भएको चित्र बहुतै कम छ । मोहडा पनि अलिकति लाम्चो, आँखा केही लाम्चा-लाम्चा सिरुपाते किसिमका, पातला ओंठ र च्यापूचाहिं अलिकति गोलो भएर चुच्चिएको देखिन्छ । तलमाथि तथा आसपासका अरू स-साना देवी-देवताका मोहडा भने कतै अर्ध भाग मात्र देखाइएको र कतै तीन चौथाई मात्र देखाइएको हुछ अर्थात् तीन चौथाई भन्नाले मोहडाको अर्को पाटा पनि अलि अलि देखिने हुन्छ । यस्तो चेहराको बक्ररेखामा (out line) एकपट्टिको आँखा पूरै देखिन्छ भने अर्कोपट्टिको आँखाको अलिकति भाग मात्र देखिन्छ तर नाकको रेखा भने मोहडाको वक्ररेखाभन्दा बाहिर आएको हुन्छ । गुजराती ग्रन्थचित्रमा यस्तो शैलीको प्राधान्य देखिन्छ । तर अक्सर नेपाली चित्रमा मोहडाको तीन चौथाई भागलाई भन्दा मोहडालाई अलि अलि एकापट्टि फर्केको देखाई अनुहारमा नेपाली चित्रकारले जुन मानव-आकृतिको सौन्दर्यलाई पराकाष्टामा पुऱ्याएको छ त्यो न त पूर्वीय हिन्दुस्तानी शैलीमा पाइन्छ, न पश्चिमी शैलीमा । फेरि यस्तो अनुहारमा नेपालीको चरित्र-कोमलता र मधुरताको ज्यादै राम्रो चित्रण पाइन्छ । यसैले होला कुनै पनि बाहिरका कला-समालोचक नेपाली चित्र देख्नासाथ मुग्ध हुन्छन् ।

फेरि पन्ध्रौं शताब्दीदेखि नै पौभा-चित्रमा अलिकति छायाँ हाल्ने परम्परा बसेको देखिन्छ, त्यसभन्दा अघिका कुनै पौभा-चित्रमा छायाँको प्रयोग भएको छैन ।

अर्को कुरा बीचमा जुन मूल देवता वा देवीको शिर पछिल्तिर अथवा चारैतिर जुन प्रभामण्डल देखिन्छ त्यो चौधौं शताब्दीसम्म सादा किसिमको छ तर पन्ध्रौं शताब्दीपछि प्रभामण्डलमा बराबर ज्वाला प्रयोग भएको देखिन्छ र हुँदा हुँदा पछि पछि आउने शताब्दीहरूमा प्रभामण्डलको ज्वाला झन् झन् मुख्य भएर आएको देखिन्छ । यसरी पन्ध्रौं शताब्दीदेखि

पौभा-चित्रको क्षेत्रमा उपर्युक्त विधाहरू आई यसमा अनेक रूप, रंग र आकार समावेश भएको पाइन्छ । सोह्रौं, सत्रौं शताब्दीमा प्रायः यही शैली कायम भएको देखिन्छ । तर सत्रौं शताब्दीको प्रारम्भिक कालदेखि नेपाली पौभा-चित्रको शैलीमा कता कता चीनी र तिब्बती शैलीको प्रभाव पर्न गएको देखिन्छ । उदाहरणको लागि तिब्बतीहरू नेपालीभन्दा अलि बढ्ता उज्जड रंग मन पराउने हुन्छन् जस्तै-उज्जड सुन्तले, नीलो, पहेंलो, सेतो । जस्तो तिब्बती गलैंचाहरूमा पनि तिनै रंगको प्राधान्य रहेको हिजोआज पनि हामी देख्छौं । तिब्बती पौभामा यस्ता रंगहरू बराबर प्रयोग भएको देखिन्छ । तर त्यसको तुलनामा नेपाली चित्रकारहरूले त्यस्तो उज्जड भड्किला रंगहरू प्रयोग गर्नुको सट्टा सुकोमल, मधुर र आंखालाई साह्रै आनन्द दिने किसिमका रंगहरू प्रयोग गर्दै आएको देखिन्छ । सत्रौं सताब्दीदेखि भने नेपाली पौभा-चित्रमा कतै कतै अलि उज्जड रंगहरू प्रयोग भएको देखिन्छ । फेरि तान्त्रिक मतको प्राधान्यले तिब्बतीहरूले चर्टकिला भडकिला रंग मात्र होइन अति भयावह तथा बीभत्स रूपलाई पनि प्रधानता दिएको देखिन्छ । त्यसो हुंदा ज्यादाजसो महाकाल, हेरूक, योगिनी तथा सम्भरका अनेक पौभा-चित्रहरूको नेपाल र तिब्बतमा पनि बाहुल्य देखिन्छ । तर तिब्बती-हरूको पौभा-चित्रको लेखाइमा होस् अथवा धातुका मूर्तिमा होस् नेपाली कलामा पाइने जस्तो सुकोमल अनुहार कहिले पाइन्न । माथि हामीले चर्चा गरेजस्तो नेपाली कलाकारको सिर्जनामा जुन सुकोमल भावना पाइन्छ त्यो तिब्बतीमा छँदै छैन । तिब्बती कलामा पाइने अनुहार कसोकसो अलि कठोर देखिन्छ । नेपाली र तिब्बती कला छुट्याउने यो एउटा तथ्य हो ।

तर सत्रौं शताब्दीदेखि उन्नाईसौं शताब्दीसम्म नेपाली पौभा-चित्रमा तिब्बती र चीनी शैलीको अलि अलि प्रभाव त अवश्य नै देखिन्छ । यसको के कारण होला भन्नेबारे विचार गर्दा उनताका नेपाल र तिब्बतको बीच प्रशस्त व्यापार चल्थ्यो । नेपाली व्यापारीका साथ भोटमा गई दुई-चार वर्ष उहीं बस्ने नेपाली चित्रकार तथा मूर्तिकार पनि अवश्य थिए । तिब्बतमा

उनीहरू तिब्बती कलाकारहरूको काम देखेर होस् अथवा उनीहरूको संसर्गमा रहेर होस् यस प्रकारको शैलीलाई अपनाउनु कुनै आश्चर्य छैन । तर अल्प संख्यामा मात्र यस्ता चित्रहरू नेपालमा पाइन्छन् ।

नेपाली पौभा-चित्रको पृष्ठभूमि लता र फूलले भरिएको देखिन्छ जुन परम्परा चौधौं शताब्दीदेखि चलिआएको थियो तर अठाह्रौं शताब्दी-देखि भने नेपाली पौभा-चित्रको पृष्ठभूमिमा एक प्रकारको सेतो फूल र त्यसका ठूलठूला पातहरू प्रयोग भएको देखिन्छ जुन कुरा तिब्बती पौभा-चित्रमा प्रयोग हुन्थ्यो । यस प्रकारको फूल र पात नेपालमा कहीं देखिदैन । दुई वर्षअघि चीनको आफ्नो भ्रमणमा मैले उत्तर चीनका बगैंचामा ठीक यस्तै प्रकारको फूल र त्यसको पात देख्नासाथ मेरो धेरै दिनको प्रश्नको समाधान भएजस्तो लाग्यो । यसरी चीनमा प्रशस्त पाइने फूलको प्रयोग पहिले चीनमा अनि तिब्बत र त्यसपछि नेपालमा हुनु कुनै असम्भव छैन ।

यसरी कुनै शताब्दीमा नेपाली शैलीको तिब्बतमा बढी प्रभाव देखिन्छ, कहिले फेरि कुनै समयमा तिब्बती शैलीको नेपालमा केही छाप परेको देखिन्छ । जस्तै पहिले–पहिलेका नेपाली पौभा-चित्रको पृष्ठभूमिमा दृश्य देखाउने परम्परा नै थिएन । तर तिब्बतमा त्यो परम्परा पहिले चीन-बाट आयो र नेपालीले तिब्बतबाट त्यो परम्परा नेपालमा चलाए । यसैले सत्रौं–अट्ठाह्रौं शताब्दीदेखि नेपाली पौभा-चित्रको पृष्ठभूमिमा पहाड, बादल, मन्दिर, स्तूप बराबर देखिन्छन् ।

कला भनेको यस्तो विषय हो जुन कि शताब्दीपिच्छे समाजको रुचिअनुसार यसले आफ्नो रूप फेर्दै जान्छ तथा जुन कुरा जनप्रिय हुन्छ त्यो एक ठाउँदेखि विशेष अर्को ठाउँमा पनि सर्दै जान्छ । मनुष्यको जहाँ धेरै आवत-जावत हुन्छ, जहाँ व्यापारिक सम्बन्ध हुन्छ त्यस ठाउँमा एउटा प्रान्तको संस्कृतिले अर्को प्रान्तको संस्कृतिमा केही प्रभाव पार्नु स्वाभाविकै हो ।

अठारौं शताब्दीसम्म नेपाली पौभा-चित्रमा कुनै विशेष परिवर्तन

आएको देखिदैन । व्यापारिक दृष्टिकोणले होस् अथवा राजनैतिक दृष्टिकोणले होस्, बाहिरी मुलुकसँग नेपालको सम्बन्ध विस्तार विस्तार हुँदै गएको देखिन्छ । युग-युगदेखि एउटै परम्परालाई अँगालेर बसेका नेपाली कलाकारको सम्पर्क बाहिरसँग सोझै नभए पनि परोक्षरूपमा हुन थाल्यो । उन्नाईसौं शताब्दीदेखि नेपाली कलाको धारामा एक प्रकारको मोड आउन थाल्यो । तर उन्नाईसौं शताब्दीसम्म पनि नेपाली कलाकारले आफ्नो परम्परालाई येन केन प्रकारेण धानिरहेकै देखिन्छ । यस कालका पौभा-चित्रमा पुरानै शैलीलाई अपनाएको देखिन्छ । तर बीसौं शताब्दीदेखि भने पौभा-चित्र लेख्ने परम्परामा ज्यादै शिथिलता आएको देखिन्छ । राणा-शासनकालमा पौभा-चित्र भन्दा ज्यादा यूरोपेली शैलीको रुचि बढेको थियो । आखिर कलाकार भनेको चाहे मूर्तिकार होस् अथवा चित्रकार उसको पनि जीविकाको समस्या छ, उसले पनि आफ्नो पेशाबाट आफ्नो र आफ्नो परिवारको पेट पाल्नु छ । तर जुन समाजमा पौभा लेख्न लाउने परम्परा नै हट्दै गएको देखिन्छ भने त्यहाँ पौभा-चित्र फस्टाउने वा त्यसको क्षेत्रमा व्यापकता आउने भन्ने त कुरै हुँदैन । जस्तै हिजोआजको हाम्रो नेपाली समाजमा पौभा-चित्र लेखाउने चलन नै हराइसकेको छ । बरु अचेल नेपालमा बढ्दो पर्यटकहरूको संख्यामा वृद्धि भएकोले उनीहरूको माग पूरा गर्न मात्र नेपालमा हिजोआज पौभा-चित्र लेखिन्छ । हेर्दा राम्रो पनि, सस्तो पनि, खोज्ने पर्यटकको माग र रुचिमा आज नेपाली पौभा-चित्रको अन्तिम परम्पराको सास झुण्डिरहेको छ । यसो हुँदा यत्रो गौरवमय नेपाली परम्परा आज यहाँ आएर हाम्रो अगाडि ह्रास हुनु ठूलो दुर्भाग्यको कुरा हो ।

हुन त अहिले पनि एक दुई जना नेपाली पौभा-चित्र लेख्ने चित्रकार-हरू हाम्रो समाजमा छन् जस्तै इन्द्रराज्यलक्ष्मी पुरस्कार पाउनुभएका श्री सिद्धिमुनि शाक्य र मानिकलाल चित्रकार । तर यस्ता दुई–तीन जना नेपाली चित्रकारले मात्र नेपाली पौभा-चित्रको परम्परा थाम्न सक्लान् भनेजस्तो मलाई लाग्दैन । जे भए पनि नेपाली पौभा-चित्रको आजसम्मको संक्षेपमा

इतिहास यही हो ।

हामीले हस्तलिखित ग्रन्थचित्र तथा पौभा-चित्रको यति विचार गरेपछि अब नेपाली चित्रको अर्को पक्षलाई लिएर विचार गरौं ।

नेपाली पौभा-चित्रलाई नेपालीहरू पौभा-चित्र नै भन्दछन् । तर कसैं-कसैंले पटचित्र पनि भन्ने गर्दछन् । यही कुरा पाश्चात्य विद्वान्हरूले पनि गरेका छन् । अर्थात् पौभा-चित्रलाई नै पटभित्र पनि भनेको देखिन्छ । तर पौभा-चित्र र पटचित्र एउटै होइन कि भन्ने मेरो धारणा छ । तिब्बती शब्दबाट थाङ्कालाई लिएर पौभा-चित्रलाई अंग्रेजीमा 'टंका पेन्टिङ्ग' भन्दछन् । माथि र तल काठ राखी झुण्ड्याउन हुने अथवा काठमा बेह्रे र सानो पार्न हुने किसिमको चित्रलाई हामी पौभा-चित्र भन्छौं । तर पटचित्र-चाहिं ३।४ हात लामोदेखि लिएर आठ-दश वा बाह्र हातसम्म लम्बाइ भएको लामो कपडामा लेखिएको चित्र हो । यसमा पौभा-चित्रको जस्तो मूल देवी वा देवतालाई बीचमा राखी अथवा मण्डलचित्र जस्तो बीचलाई केन्द्रित पारी लेखिएको चित्र हुँदैन । अंग्रेजीमा यसलाई 'टंका पेन्टिङ्ग' नभनी "नेरेटीब स्क्रोल पेन्टिङ्ग" भन्दछन् । त्यही पटचित्रको बारेमा यहाँ केही छलफल गरिन्छ ।

नेपाली चित्रकलाको क्षेत्रमा सत्रौं शताब्दीको अन्तिम वा अठाह्रौं शताब्ददेखि पटचित्र लेख्न थालिएको अनुमान हुन्छ । यसभन्दा अघिका पटचित्रको बारेमा थाहा भएको छैन । यस्ता पटचित्र हामीले देखेको पौभा-चित्र वा ग्रन्थचित्र जस्तो नभई चित्रबाटै पौराणिक कथालाई लिएर वर्णन गरिएको हुन्छ। यस्तो परम्परा उत्तर-पश्चिम भारतमा प्रशस्त चलेको थियो । अतः नेपाली पटचित्रमा त्यही परम्पराको प्रभाव परेको देखिन्छ अर्थात् चित्र लेखाइको ढाँचा, रेखांकनको ढाँचा र रंगको सजावट आदि जम्मैमा राजपूत वा बासोली अथवा मेवाड स्कूलको प्रभाव स्पष्ट छ । नेपाली चित्रकलामा यस्तो शैलीको प्रभाव कसरी र कुन कारणले पर्न गएको हो । सोबारे विचार गर्नु उचित होला । तर यो विचार गर्नुभन्दा पहिले उत्तर—

पश्चिम भारतमा राजपूत शैलीको विकास कसरी भयो सो कुराको चर्चा गर्नु आवश्यक छ ।

पश्चिम भारतमा, खास गरी एलोरा, अजन्ता, बाग आदि हिन्दू तथा बौद्ध सम्प्रदायका महान् केन्द्रहरू नवौं-दशौं शताब्दीतिर सेलाउँदै गएपछि भित्ति-चित्र लेख्ने परम्परा सदाको लागि विलुप्त हुँदै गयो र त्यसको सट्टा भारतमा ग्रन्थचित्रको परम्परा बस्तै गयो जसको विषयमा चर्चा भइसकेको छ । मध्यकालमा ताडपत्रमा र पछि कागतको आविष्कार भएपछि कागतमा ग्रन्थचित्रहरू लेखिन थाले ।

पश्चिम भारतमा राजपूतहरू बलिया हुँदै गएपछि शैवधर्मका साथै, अझ त्योभन्दा बढी वैष्णव धर्मको प्रचार खूब बढ्यो । पश्चिम भारतको राजस्थानमा अनेक राजपूत वंशले राज्य गरेका वेलामा यिनको संरक्षण पाई, त्यहांको कलाले प्रोत्साहन पाएर राजस्थानी शैलीको प्रादुर्भाव भयो । राजस्थान अथवा बीकानेर, जोधपुर, जयपुर, उदयपुर आदि प्रान्तका राजपूतहरू कलाका अत्यन्त प्रेमी थिए । कलाले आश्रय पाएपछि दरवारमा शरण लिएर बसेका चित्रकारहरू राजालाई खुशी पार्न, भारादारहरूको चित्त बहलाउन, अनेक विषयमा चित्र लेखेर चढाउँथे, इनाम पाउँथे, यसरी उनीहरूको जीविका चल्थ्यो । राजस्थानका विभिन्न राजपूतका दरबारमा लेखिएका चित्रलाई राजपूत शैली भन्दछन् । तर मोगल शैली भारतमा आउनुभन्दा पहिले नै पश्चिम भारतमा राजपूत शैलीको प्रादुर्भाव भइसकेको थियो । पर्सिया र कतै कतै चीनियाँ कलासमेतको संमिश्रण भएको मोगल शैलीको भने मोगल साम्राज्य बलियो हुँदै गएपछि मात्र भारतमा प्रशस्त उन्नति भयो । नत्र भने शुरू-शुरूका मोगल चित्रकलाको शैलीमा पर्सियन शैलीको प्रशस्त प्रभाव देखिन्छ ।

राजपूत शैलीका प्रारंभिक कालका चित्रमा गुजरात र मालवामा पाइने प्राचीन हस्तलिखित ग्रन्थचित्रको प्रशस्त प्रभाव पाइन्छ । जस्तै पुरुष र नारीको मुहारमा सरल तर स्पष्ट रेखा दिएर ठूलठूला नेत्र, चुच्चे नाक,

ओंठ र च्यापु देखाउने तथा ठाउँ-ठाउँमा केही बुट्टा नभएको पृष्ठभूमि देखाउने परम्परा ग्रन्थचित्र लेख्ने शैलीबाट लिइएको हो । तर कालान्तरमा राजपूत स्कूल अर्थात् राजपूत परम्परामा पनि अनेकौं शैली छुट्टिएर तिनीहरूले आफ्ना आफ्ना परम्परा बसाले । जुन जुन राज्यमा कलाकारहरूले आश्रय पाए सोहीअनुसार रहँदा-बस्दा त्यहाँको चित्रकारको आफ्नै शैली बन्यो, आफ्नै चित्र लेख्ने परिपाटी बस्यो र पछि गएर विभिन्न स्कूल, विभिन्न परम्पराको जन्म भयो- जस्तै मेवाड परम्परा, मालव परम्परा, बीकानेर परम्परा, जयपुर परम्परा, कांगडा परम्परा, बूंदी परम्परा, चम्बा परम्परा, गढवाल परम्परा, बासोली परम्परा, अजमेर परम्पना, उदयपुर परम्परा, कृष्णगढ परम्परा इत्यादि इत्यादि । यिनै परम्परालाई पहाडी शैली भनी खास गरेर बासोली, काँगडा, गढवाल आदि परम्परालाई लिइएको छ । त्यहाँका छिमेकी राजपूत राजाहरू परस्परमा झगडा गरे तापनि प्रजाहरूको माझमा भने उही संस्कृति, उही लोकगीत, नृत्य तथा कला सर्वत्र विद्यमान थियो । चित्रकारहरूको चित्र लेख्ने परम्परा उही भए तापनि आश्रय पाएका ठाउँका कलाकारहरूले विस्तार-विस्तार आफ्नै शैलीको विकास गरेको पाइन्छ । तर यस्तो ह्वाट्ट हेर्दाखेरि भने सबै उही राजपूत शैली कै परम्परामा आधारित देखिन्छन् । यस्ता चित्रमा अक्सर दरबारी दृश्य, शिकारको अनेकन चित्रण पाइन्छन् । यस बाहेक रामायण र महाभारतका कथाका आधारमा अनेक रमाइला चित्रहरू लेखिएका छन् । त्यसमा पनि पहाडी परम्परामा भक्ति-सम्प्रदायको बाढी आएको देखिन्छ । कृष्णलीलाका अनेक मनोहर दृश्यहरू, गोपिनीका साथ कृष्णका लीलामा आधारित अनगिन्ती चित्रहरू लेखिएका छन् ।

सत्रौं शताब्दीको अन्त्यदेखि पटचित्रहरूको शैली माथि बयान भएका विभिन्न परम्परासँग एकदम मिल्छ । यसको कारण के भने सत्रौं–अठारौं शताब्दीतिर मोगल साम्राज्य बढ्दै गएपछि राजस्थानका अनेक राज्यहरू डगमगिए । केही राजपूत राज्य छिन्नभिन्न भए । यसो हुँदा त्यहाँ आश्रय

पाएका चित्रकारहरू शरणार्थी भई अरू अरू राज्यमा गए। काँगडा र गढवालमा मात्र होइन, नेपाल खाल्डातिर पनि पसे। राजा र भारदारहरूका चित्र लेखेर जो इनाम वा बकस पाउँथे त्यत्तिले यिनको गुजारा चल्थ्यो। तिनै-ताका नेपालमा यिनद्वारा लेखिएका पटचित्रमा राजस्थानी चित्रकारले पनि उही विषयलाई लिएर लेखेको छ। विषय एकै हुनाले यहाँ लेखिएको पट-चित्रमा राजस्थानी शैलीको प्रभाव हुनु बिल्कुल स्वाभाविक हो।

भारत कला-भवनमा ई० सं० १६९२ मिति भएको एउटा नेपाली पट-चित्रमा काँगडा र गढवाल-परम्पराभन्दा मेवाड-परम्पराको बढी प्रभाव देखिन्छ। यस्ता पट-चित्रहरू कला-भवन, बनारसको संग्रहालयमा निकै छन्। शैलीमा राजस्थानी परम्पराको प्रभाव देखिए तापनि पुरुष र नारीहरूको कपडा तथा राजा रानीका गहना पोशाकहरू पनि उही कालका मल्ल राजा रानीहरूको पोशाकको चित्रण भएको छ। यी सबै चित्रहरू कपडामा लेखिएका छन्।

तर कागतमा लेखिएका उन्नाईसौं शताब्दीका केही चित्रहरू जो नेपालमा पाइन्छन्, तिनका विषय, शैली तथा रंगको सजावट इत्यादि सबै बासोली-परम्परासँग ठ्याक्क मिल्छन्। वास्तवमा ती चित्रहरू काँगडा, गढवाल तथा बासोलीबाट काठमाडौं आएका चित्रकारहरूद्वारा नै लेखिएका हुन्। यस प्रकारको शैलीको प्रभाव उन्नाईसौं शताब्दीका नेपाली चित्रकार-हरूमा अवश्य परेको छ। ती भारतीय चित्रकारहरू नेपालमा केही दिन बसी चित्रहरू लेखी डुल्दै फेरि आफ्ना ठाउँमा जान्थे। यस प्रकारको शैलीको प्रभाव बीसौं शताब्दीको प्रारंभिक कालसम्म पनि देखिन्छ। तर अब यस्तो परम्परा एकदम हराइसकेको छ।

(६)

नेपालमा, भारतको एलोरा, अजन्ता, बाग आदि गुफामा पाइने प्राचीन भित्ति-चित्र जस्तो, भित्ति-चित्र नपाइएको कुराको पनि चर्चा गर्‍यौं। पहाडी देशको हावापानी तथा बढी वर्षा हुने मुलुकमा भित्ति-चित्र चाँडै नष्ट हुने संभावना छ। त्यो कारणले हाम्रो देशमा भित्ति-चित्र नभएको भन्ने तथ्य होइन कि ती सब भित्ति-चित्र जहाँ धार्मिक विषयका चित्रमात्र लेखिएको छ र जहाँ ईसा पूर्व तेस्रो शताब्दीदेखि भारतमा बराबर बौद्ध तथा हिन्दू धर्मको भक्ति-सम्प्रदायले त्यत्रो ठूलो आश्रय पायो, हामीकहाँ भने त्यो वेला त्यस किसिमको वातावरण आएको थिएन। खृष्टाब्दको तेस्रो शताब्दीदेखि भन्दा ऐतिहासिक दृष्टिकोणले भन्दा पाचौं शताब्दीदेखि अर्थात् लिच्छवि राजा मानदेवको समयदेखि उपत्यकाभित्र विशेषरूपले सांस्कृतिक विकास भएको बुझिन्छ। त्यसो हुँदा सीमित घेराभित्र जन्मी हुर्केको नेपाली संस्कृति, धर्म र कलाले फैलिंदै गएर पछि मात्र विस्तृत क्षेत्र लिन थालेको देखिन्छ। त्यसै वेलादेखि महायानी बौद्ध धर्मले बढी प्रचार पाउन थाल्या साथै हिन्दू देवी-देवताका अनेक प्रतिमा-मूर्ति र चित्रहरू पनि बन्न थाले। फलस्वरुप ठकुरी-वंशको उत्तरार्ध काल र मल्ल कालको प्रारंभिक कालदेखिमात्र हस्तलिखित ग्रन्थचित्रको रूपमा नेपाली चित्रकलाको प्रादुर्भावको भएको हो।

यसरी प्रारम्भिक कालमा हस्तलिखित ग्रन्थचित्रदेखि शुरु भएको नेपाली चित्रकलाको परम्परामा पौभा-चित्र र त्यसपछि पट-चित्रको पनि जन्म

भयो। नेपाली चित्रकलाको क्षेत्रमा आजसम्म यो परम्परा कुनै न कुनै रूपले जीवितै छ।

नेपाली कलाको चर्चा गर्दा शुरु-शुरुमा बाहिरका विद्वान्हरूबाटै यसका विषयमा बढी खोज भएको देखिन्छ। नेपाली कलाको विषयवस्तु सबै धार्मिक भएकोले हामीले हाम्रो कलालाई केवल धार्मिक दृष्टि र भक्तिका भावले मात्र हेर्न जान्यौं। तर पाश्चात्य कला-पारखीले नेपाली कलाको सौन्दर्य र गुणको कदर गर्न जान्यो। हामीलाई आफ्नो परम्परामा ढालिएको मूर्ति र चित्र भए पुग्थ्यो, तर कला-पारखीले त्यसभन्दा बढी विभिन्न काल-मा आएका नयाँ सम्प्रदाय र शैलीको पारख गर्न थाल्यो। त्यसैले होला हामीले हाम्रो नेपाली चित्र र मूर्तिलाई संसारका विभिन्न देशका मूर्ति र चित्रसँग कहिल्यै तुलना गरेनौं र तुलना गर्नुपर्ने पनि हामीलाई आवश्यकता भएन। तर संसारका वडा बडा कला-पारखीको ध्यान जति जति नेपाली मूर्ति र चित्रमा पनि पर्न गयो उति उति कला-मर्मज्ञहरू नेपाली मूर्ति र चित्रको इतिहास जान्न चाहन्थे। कता कता हिमालका फेदीमा रहेको एउटा सानो मुलुकको कला देखेर मुग्ध भई यो मुलुक कस्तो रहेछ यसको कला कस्तो रहेछ भन्ने यिनमा कौतूहल हुनु स्वाभाविकै हो किनभने आजभन्दा तीस वर्ष अघिसम्म पनि बाहिरियालाई नेपाल आउन निषेध थियो। यिनै सब कारणले गर्दा नेपालभित्र पस्न नपाए पनि नेपाली कलाकोवारे अध्ययन गर्न चाहने केही विद्वान्हरू थिए। तिनमा एक प्रसिद्ध विदुषी स्टेल्ला क्रेमरीश हुन् जसले नेपाली चित्रकलाको विषयमा एउटा लामो लेख लेखेर आजभन्दा करीव बयालीस वर्ष अघि प्रकाशित गरेकी थिइन्। त्यसपछि अरू अरू विद्वान्ले पनि लेख्तै गए। वास्तवमा यहाँ के भन्न खोजेको भने नेपाली चित्रकलाको बारेमा बाहिरका विद्वान्हरूबाट तथा हाम्रै केही नेपाली विद्वान्हरूबाट केही लेखिएको भए तापनि नेपाली चित्र-कलामा प्रयोग गरिने रङ्ग, कपडा, बुरुस, सरेस आदि कसरी बनाउँथे, कहाँ-बाट ल्याउने गर्थे र कुन किसिमबाट हाम्रा प्राचीन चित्रकारले प्रयोग गर्थे

भन्ने कुरामा न कसैले विस्तृत खोजी गरेको छ न लेखेको छ। यसरी प्राचीन नेपाली चित्रमा प्रयोग गरिने सामग्रीका विषयमा कुनै पनि भरपर्दो बयान नपाइएकोले यसको विषयमा चर्चा गर्न सारै अपठ्यारो छ। हुन त विष्णु-धर्मोत्तर जस्ता प्राचीन ग्रन्थमा अथवा प्राचीन शिल्प-शास्त्र वा चित्र-लक्षण-मा अवश्य केही कुरा पाइन्छन् तर नेपालको हावापानीलाई अनुकूल हुने नेपालका चित्रकारले नै प्रयोग गर्ने रङ्ग आदिका विषयमा कहीं उल्लेख छैन। त्यसैले यस्ता विषयमा बोल्दा हामीले देखेका, जानेका र अरूबाट सुनेका कुरालाई मात्र लिएर चर्चा गर्न सक्छौं।

अचेल ठूला ठूला चित्र-संग्रहालय तथा म्युजियममा वैज्ञानिक तरीकाले नयाँ पुराना तस्वीरलाई राख्ने तथा बिग्रेका पुराना तस्वीरहरूलाई मर्मत गर्ने प्रयोगशाला लेबोरटरी हुन्छ। कुनै पनि बिग्रेको तस्वीर छ भने त्यसमा कुन किसिमको रङ्ग प्रयोग भएको छ, कसरी प्रयोग भएको छ, ती रङ्ग के के हुन् र के के रासायनिक विधिबाट ती बनेका हुन् इत्यादि कुराको बडो विधिपूर्वक वैज्ञानिक अनुसन्धान हुन्छ। त्यसबाट पनि पुराना रङ्गहरूबारे केही थाहा पाइन्छ। तर हामी कहाँ चित्रसम्बन्धी त्यस्तो आधुनिक वैज्ञानिक अनुसन्धान हुन सकेको छैन।

पौभा-चित्र लेख्ने चित्रकारहरू हाम्रा समाजमा अचेल पनि छन् तर आफूले बनाउन जानेको रङ्गको विषयमा अरूलाई बताउने चलन छैन। आफ्ना बाबु-बराज्यूले के कस्ता रङ्ग प्रयोग गर्थे तिनको बारेमा केही थाहा भए उनीहरू हत्तपत्त बताउँदैनन्। यो कारणले गर्दा यो विद्या हामीबाट लोप हुँदै गइरहेछ। हाम्रा पौभा लेख्ने चित्रकारहरूमा मात्र यो ज्ञान सीमित रहेको छ।

अहिले जस्तो बजारमा तयारी रङ्ग बुरुस उ बेला पाइँदैनथ्यो। भरसक आफै रङ्ग बनाउँथे, बुरुस पनि आफै बनाउँथे। प्राचीन नेपाली चित्रमा प्रयोग भएका रङ्गहरू छ सात सय वर्षदेखि आजसम्म जस्ताको तस्तै छ। यसरी धेरै कालसम्म दिगो हुने असल

रङ्गहरू हाम्रा पुर्खाहरूले कसरी बनाउँथे आश्चर्यको विषय छ। तिनको कहीं उल्लेख छैन तैपनि यिनै सीमित ज्ञानका आधारमा अब हामीले प्राचीन नेपाली चित्रकलामा के कस्ता रङ्गहरू प्रयोग हुन्थे, चित्रमा के के सामग्रीहरू प्रयोग हुन्थे ती विषयमा संक्षेपमा छलफल गरौं।

माथि नै भनियो प्राचीन चित्रका सम्बन्धमा विष्णु-धर्मोत्तरमा चित्रका लक्षण र रङ्गहरूबारे निकै कुरा थाहा पाइन्छ। तर विष्णु-धर्मोत्तरको रचना हुनुभन्दा धेरै अघि अर्थात् ईसापूर्व पहिलो शताब्दी तिर नै अजन्ता गुफामा भित्तिचित्र लेखिएको थियो र हरेक शताब्दी र युगहरूमा भित्तिचित्र लेखिंदै गयो। त्यहाँ रहेका २९ गुफाहरूको सविस्तार निर्माण हुँदै गयो र ती गुफाहरू अनेक भित्तिचित्रले परिपूर्ण भए। त्यहाँ जुन किसितले बौद्ध र हिन्दू-धर्म विषयका कैयन् चित्र लेखिए वास्तवमा त्यहींबाट पछि पूर्व र पश्चिम भारत तथा नेपालमा पनि हस्तलिखित ग्रन्थचित्रको सूत्रपात भयो। लेखाइको शैली, रङ्गको विधान, रेखा र सजावट सबै वास्तवमा उही सम्प्रदायबाट प्रादुर्भाव भएको हो।

हामी पूर्वीयले भित्तिचित्र भन्छौं जो भित्तामा लेखिन्छ। तर त्यसैलाई पाश्चात्य देशमा फ्रेस्को भन्दछन्। नाउँमा फरक परेजस्तै लेख्ने तरीका र विधिमा पनि उत्तिकै फरक छ। हुन त पाश्चात्य कला-मर्मज्ञले अजन्ताको भित्तिचित्रलाई 'वाल पेन्टिङ्ग' नभनेर 'फ्रेस्को' नै भन्ने गरेका छन्। भारतका प्राचीन गुफाहरूमा लेखिएका भित्तिचित्रहरू सबै गुफाका पत्थरलाई धेरै दिन लाएर छिनाले काटी काटी सम्म बनाई त्यसमा लेप लगाई चित्र लेखेका छन् भने यूरोपको 'फ्रेस्को' खालि गिर्जाघर सजाउनलाई भित्तामा प्लास्टर हालेर त्यसमा धार्मिक विषयका चित्र लेखेका छन्। तर भित्तामा चित्र लेख्ता कस्तो प्रकारको पृष्ठभूमिलाई कुन किसिमले तयार पारी लेख्थे त्यसका विषयमा दुई चार कुरा भनेदेखि यहाँ त्यत्ति अनुचित नहोला।

अजन्ता गुफाकै भित्तिचित्र लिऊँ। गुफा भन्नाले प्रकृतिले

बनाएको गुफा होइन मानिसले पत्थरलाई काटी-काटी ठूल-ठूला कोठा, जस्मा बौद्ध भिक्षुहरू बस्थे, भेला हुन्थे वा पूजा गर्थे, अथवा हिन्दू देव-देवीका मूर्ति-चित्र बनाई पूजा गर्थे—त्यस्ता २९ वटा गुफा जस्तो ठाउँ बनाएर बस्थे । त्यहीँ ढोका-ढोकामा, भित्तामा, शिलिङ्गमा अनेक मूर्ति बनाइन्थे तथा चित्र पनि लेखिन्थे । त्यस्ता भित्तामा कतै कतै छिनाले ताछेर ज्यादै नै मिहीन बनाई त्यसमा पातलो सफेदा र सरेस मिलाई त्यसको लेप लाई सुकेपछि घोटी चिल्लो पारेको भित्तामा भित्तिचित्र लेख्थे । पातलो लेप भन्नाले कुखुराको फुलको खोस्टा जति पातलो । यस्तो किसिमको चित्र लेख्नलाई पृष्ठभूमि तयार पार्न बहुतै समय लाग्ने हुनाले पत्थरलाई ज्यादै मिहीन गरी नताछेर खस्रैमा बाक्लो लेप लाउने चलन पनि चलेको देखिन्छ । जस्तै गुफाको भित्तालाई सामान्यतः ताछेपछि त्यसमाथि एक अमलजति मोटो लेप लाउँथे । लेप लाउँदा पछि नफुटोस् भनेर कालीमाटीमा भुस, परालका मसीना टुक्रा र गोबर मिसाएर लाइदिन्थे । त्यसपछि त्यो जब सुक्छ त्यसमाथि मिहीन सफेदा भए पनि अथवा सेतो ढुंगा पोलेर बनाएको सेतो चूनलाई सरेससँग मिसाएर पातलो गरी लेप लाइदिन्थे । सुकेपछि त्यसलाई चिल्लो पदार्थले घोटेर चिल्ला तस्वीर लेख्न हुने बनाएपछि भित्तिचित्र लेख्ने काम शुरु हुन्थ्यो । हलुका ध्वाँसे अथवा ईंटको रङ्ग जस्तो रङ्गले जम्मै तस्वीरको रेखा बनाई त्यसमाथि रङ्ग भरेर चित्र लेख्थे । कुनै कुनै प्राचीन गुफामा बाक्लो लेपभन्दा चिल्लो भित्तामा पातलो लेप लाएको भित्तामै चित्र लेखेको देखिन्छ । अजन्ताको कुनै कुनै गुफा र जोगीमारा गुफामा यस प्रकारको लेप प्रयोग भएको छ । तर पत्थर काटेर मिलाइरहनु भन्दा बाक्लै लेप लाएर गर्दा शायद समयको बचत र सजिलो पनि पर्ने भएकोले होला पछि-पछि माथि भनिएको जस्तो बाक्लो लेप नै प्रयोग भएको देखिन्छ । नेपाल उपत्यकाको भक्तपुर र कुमारीघरमा लेखिएको भित्तिचित्रमा प्रायः यस्तै प्रकारको लेप प्रयोग भएको छ । तर श्रीलंकास्थित सिगिरियाको भित्तिचित्रमा भने पातलो पनि होइन चामलका गेडा जतिको मोटाइ पारी

सेतो लेप लाएर चित्र लेखेको देखिन्छ ।

तर यूरोपीयहरू यस्ता विधिमा लेखिएका चित्र धेरै दिन रहँदैनन् भनी उनीहरू अर्कै किसिमसँग फ्रेस्को लेख्ने गर्थे । खास गरेर इटालीका प्राचीन गिर्जाघरहरूमा धार्मिक विषयका फ्रेस्को-चित्रहरू लेखिन थाले । तर उनीहरूले ढुंगाको गुफाभित्र होइन इँट र पत्थरले बनाएको गिर्जाघरको भित्ता र गुम्बज सिंगार्ने हेतुले भित्तिचित्र लेखेका हुन् । उनीहरूले आफ्नै ढंगले भित्तामा पृष्ठभूमि तयार पार्थे । जस्तै पहिले भित्ताको नाप बमोजिम जे जस्तो चित्र लेख्नु पर्छ सो कागतमा खाको-चित्र तयार पार्थे र त्यही नक्सा बमोजिम सेतो प्लास्टर लाएको भित्तामा चिसो चिसो छँदै फ्रेस्को-चित्र लेख्थे । त्यसो गर्दा जम्मै भित्तामा एकै चोटी चित्र लेखेर सिध्याउन सम्भव हुँदैनथ्यो । त्यसो हुँदा उनीहरू आफूले जतिसम्म भियाइन्छ उतिसम्मको प्लास्टर लाएर काम गर्थे । लेख्न नभियाएर बाँकी रहन गएको प्लास्टर चाँहि काटेर झिकिदिन्थे । अर्को पटक फेरि फ्रेस्को लेख्ता उही पुरानो प्लास्टरमा जोडेर नयाँ प्लास्टर लाईकन फ्रेस्को लेख्थे । यसरी टुक्रा-टुक्रा गरी धेरै दिन लाएर उनीहरू फ्रेस्को लेख्ने गर्थे । नयाँ र पुरानो प्लास्टरको जोर्नी चाँहि एकदम नरोकिने गरी टम्म मिलाएर जोरी दिन्थे र साधारण मानिसका आँखाले ती जोर्नीहरूको पत्ता लाउन सक्तैनथ्यो ।

विषय अन्तर भए पनि यहाँनिर इटालियन फ्रेस्को लेख्ने सन्दर्भमा भएको एक घटनाको उल्लेख गरिन्छ । एक पटक इटालीका विख्यात कलाकार लियोनार्दो द भिन्चीलाई फ्लोरेन्सको नागरिकले आफ्नो सभा-गृहमा फ्रस्को लेख्न लाएका थिए । लियोनार्दो द भिन्चीले आफूले केही वर्ष अघि लेखेको फ्रेस्को "लास्ट सपर" को रङ्ग अलि फिका हुँदै गएको अनुभव गरी नयाँ ढाँचाले फ्रेस्को लेख्ने अठोट गरे । त्यसमा एउटा कारण पनि थियो सो के भने उनी ज्यादै ढिला गरी चित्र लेख्थे अर्थात् एक पटक लेखेको चित्रलाई उनी बराबर सच्चाउने र फेरि त्यसैमा थपथाप गर्दै लैजाने उनको बानी थियो । फ्रेस्को लेख्ता चिसो प्लास्टर नसुकतैमा लेखिहाल्नु पर्ने हुँदा

उनलाई बडो असजिलो लाग्थ्यो किनकि त्यसमा फेरि नयाँ रङ्ग थप्ने सच्याउने काम उनी गर्न सक्तैनथे। त्यसो हुँदा उनले प्लास्टर लाएको भित्ता सुकेपछि एकैचोटी तेलरङ्ग प्रयोग गरी लेख्ने अठोट गरे। तेलरङ्ग हत्तपत्त नसुक्ने हुँदा त्यसमा सच्याउँदै, थपघट गर्दै चित्र लेख्न थाले तर झन् समय लाग्न थाल्यो र त्यो सभा-गृहको उद्घाटन गर्ने दिन नजिकै आउन थाल्यो। तेलरङ्ग नसुकेको देखेर उनले आखिरमा केही नलागेर कोठामा आगो बाली कोठा तताएर रङ्ग सुकाउने प्रयत्न गर्दा सारा रङ्ग विलाएर भित्ताको सबै चित्र नष्ट भयो। त्यत्रो मिहिनत गरी समय लाएर लियोनार्दो द भिन्चीले लेखेको भित्तिचित्रको त्यस्तो हालत भयो।

जे होस् विभिन्न देशमा प्रयोग गरिने रङ्ग तथा सामग्रीहरूको प्रसंगमा यति चर्चा भयो तर यसबाट प्राचीन समयमा कपडा र कागतमा चित्र लेख्ने परम्परा चलनुभन्दा अघि भित्तिचित्र अथवा फ्रेस्को कसरी लेखिन्थे भन्ने कुरा थाहा भयो।

नेपालमा एघारौं शताब्दी देखिमात्र हस्तलिखित ग्रन्थचित्र पाइन्छ भन्ने चर्चा पहिले नै भइसकेको छ। भारतमा पनि प्रायः उही समयदेखि ग्रन्थचित्र लेख्ने परम्परा चलेको देखिन्छ। त्यतिमात्र होइन ग्रन्थचित्र लेख्ने सामग्री नेपालमा भारतमा जस्तै मोसोबाट पनि मसी बनाउने चलन थियो। मोसोलाई खलमा घोट्दा-घोट्दा जब मिहिन हुन्छ त्यसलाई मसीको रूपमा प्रयोग गर्थे। चिनियाँ र जापानीहरूले पनि मोसोबाट तयार भएको कालो लाई बढी महत्व दिन्थे। तर उनीहरूले मोसोलाई केही दिनसम्म घोटेर सरेस मिसाई हातको बुढी औंला जत्रो र एक बित्ता जति लामो टुक्रा बनाई सुकाउँछन्। जब कालो मसीको आवश्यक्ता पर्छ त्यसैलाई सिलौटामा घोटेर मसीको रूपमा अथवा कालो रङ्गको रूपमा प्रयोग गर्छन। यस्तो मसी घोट्ने पत्थरको सिलौटो पनि थरि थरिका हुन्छन्। असल जातको ढुंगाको सिलौटालाई बढी दाम पर्छ। तर जापानी र चिनीयाँ चित्रहरू हेर्दा उनी-हरूको दृश्य-चित्रमा ज्यादाजसो रूख, पहाड बाँस, बाँसका पात तथा रूखका

पातहरू पाइन्छन् त्यस्ता दृश्य-चित्रमा कालो नै रङ्ग प्रयोग गरिएको पाइन्छ । तर जुन किसिमले कालो रङ्गको प्रयोग भएको देखिन्छ त्यो अद्‌भुत छ । असल कालो रङ्ग नभई त्यस्तो राम्रो नतिजा हुँदैन ।

नेपालमा कालो रङ्गको प्रयोग गर्दा मोसोबाटै बनाएको बुझिन्छ । तर मसीका रूपमा चलाउने कालो रङ्ग बनाउँदा नेपालीहरूले कटुसका पात, आँपका पात अमलाका पात आदिलाई घन्टौं उमालेर कालो बनाई प्रयोगमा ल्याउने गरेको पनि बुझिन्छ । प्राचीन नेपाली हस्तलिखित ग्रन्थमा कस्तो प्रकारको मसी प्रयोग हुन्थ्यो सो अनुसन्धानको विषय छ ।

भारतका केही विद्वान्‌हरूको भनाइ छ नेपालको हावापानी अनुकूल भएको हुनाले यहाँ, प्राचीन कालदेखि ताडपत्रमा लेखिएका हस्तलिखित ग्रन्थहरू आजसम्म पनि जोगिएर रहेकाछन् । त्यसको विपरीत भारतको हावापानी विचार गर्दा रङ्गको विधि, तरिका र शैली पनि झण्डै झण्डै उही देखिन्छन् अर्थात् जस्तो हामीकहाँ ताडपत्रमै शुरु-शुरुमा ग्रन्थ-चित्र लेखेको पाइन्छ उस्तै भारतमा पनि देखिन्छ । किनभने प्राचीन कालमा कागतको आविष्कारै भएको थिएन । त्यस समयमा भोजपत्र— एक प्रकारको हिमाली भेगमा पाइने रूखका बोक्रा— प्रयोग हुन्थ्यो । रूखका पातला बोक्रालाई सुकाई चाहिने साइजमा काटेर प्रयोग गर्थे । त्यस्तै पछि ताडपत्रमा लेख्ने परम्परा पनि चलन थाल्यो । प्राचीन ग्रन्थहरू ताडपत्रमै लेखिएको पाइन्छ । नेपालमा यस्ता ताडपत्रमा लेखिएको प्राचीन ग्रन्थ अनेक छन् ।

बाह्रौं शताब्दीतिर नेपालले कागत बनाउन जानिसकेको कुरा थाहा हुन्छ किनभने बाह्रौं शताब्दीमा लेखिएको नेपालको एक धार्मिक ग्रन्थ प्रज्ञा-पारमिता हाल आशुतोष-म्युजियम, कलकत्तामा छ । यही बेलादेखि संभवतः भारतले पनि कागत बनाउन थाल्यो । कसै-कसैले मोगलहरूबाटै भारतले कागत बनाउन सिकेको उल्लेख गरेका छन् तर त्यो कुरा भरपर्दो छैन ।

यस्ता हस्तलिखित ग्रन्थमा प्रयोग हुने कालो मसीबारे केही चर्चा

गरौं। पुरानो समयमा भारतमा मसी बनाउने विषयको चर्चा गर्दै पर्सी ब्राउनले एक ठाउँमा भनेका छन्– एक प्रकारको वदामलाई डढाएर कालो पारेपछि त्यसलाई गाईको मूतमा उमाल्दा उमाल्दा जब बाक्लो हुन्छ त्यो मसी असल मानिन्छ किनभने एक पटक लेखेपछिलाई त्यो पानीले धोए पनि जाँदैन, एकदम पक्का हुन्छ।

त्यहाँ ज्यादा गर्मी र पसिना वढी आउने (humid) हुनाले ताड़पत्रहरू उति सुरक्षित रहन सक्तैनन्। हुन पनि भारतमा एघारौं शताब्दीभन्दा अघिका कुनै ताड़पत्रमा लेखिएका हस्तलिखित ग्रन्थ पाइएका छैनन्। तर भारतको प्रतिकूल हावापानीले गर्दा ताड़पत्रमा लेखिएका ग्रन्थहरू चाँडै नष्ट हुन्छन् भन्ने तर्कलाई उत्ति विश्वास गर्न सकिँदैन।

ताडपत्रको चर्चा गर्दा ताडपत्र भनेको के हो सो धेरैलाई थाहा छैन। ताडपत्र भनेको ताडको रूखको पात हो। तर जुनसुकै ताडको रूखको पात प्रयोग भएको देखिँदैन। बङ्गाल, दक्षिण भारतका मालावार तट, बर्मा तथा श्रीलङ्कामा पाइने ताडपत्र असल जातका मानिन्छन् किनभने ती त्यति मोटा र बाक्ला पनि हुँदैनन्; साह्रै पातला पनि होइनन् ठीक्कको र यसो दोब्र्याउँदा पनि भाँचिँदैनन्। तर अर्को प्रकारको जहाँ पनि पाइने ताडको रूखको पात भने बाक्लो हुन्छ त्यसो हुँदा अलिकति दोब्र्यायो कि पिट्ट-पिट्ट भाँचिने हुन्छ। यस्ता ताडको पातलाई अरू पाएसम्म प्रयोगमा ल्याउँदैनन्। त्यसमा पनि 'सिरिताल' भन्ने भारतमा पाइने ताडको पात सारै असल मानिन्छ।

ताडको पातलाई काटेर ल्याएपछि सुकाउँछन् र सुकेपछि त्यसलाई १-२ घण्टा बेसरी पानीमा उमाल्छन। त्यसलाई फेरि सुकाउँछन् र सुकेपछि शंखले घोटी अथवा कुनै चिल्लो वस्तुले घोटेर चिल्लो पारेपछि ठिक्क आफूलाई चाहिने साइजमा काटेर काममा प्रयोग गर्छन्। ताडपत्रमा ग्रन्थ लेख्ता प्रायः बाँसकै कलम प्रयोग भएको बुझिन्छ। चित्र बनाउने चित्रकार जस्तै ग्रन्थ लेख्ने काममा पनि त्यही पेशा लिएका व्यक्तिले मात्र ग्रन्थ लेख्छन्।

अक्षरहरू सुन्दर तथा मिलेका हुन्छन् । यस्तो ग्रन्थ लेख्ता कहीं गल्ति र यता उता काटकुट पारेको हुनु हुँदैन । उ वेला अचेल जस्तो प्रेस थिएन तसर्थ यस्तै ग्रन्थ लेख्ने मानिसले मात्र सुन्दर अक्षरले लेखेर हस्तलिखित ग्रन्थ तयार पार्थे । कसै कसैले त यस्तो सुन्दर अक्षरमा ग्रन्थ लेखेको पाइन्छ कि त्यस्तो ग्रन्थ कसरी लेख्न सक्यो होला हामी कल्पना नै गर्न सक्तैनौं । सब एक नासका, राम्रा, मिलेका तस्वीर जस्ता सुन्दर अक्षर लेख्न सक्ने मानिस, लेखनदास अथवा टेलिग्राफीका मास्टर जस्तै हामीले मान्नुपर्दछ । प्राचीन हस्तलिखित बौद्ध ग्रन्थमा कहीं कहीं कालो पृष्ठभूमिमा सुनौला अक्षरले अत्यन्त सुन्दर अक्षर लेखी हाम्रा पूर्वजले कमाल गरेका छन् । अचेल त्यो कला हरायो । ग्रन्थ छाप्ने मेशिनको युग आयो र बाँसको सट्टा आज हामी फाउन्टेन-पेन र डटपेन चलाउँछौं ।

पहिले नै चर्चा भइसकेको छ । यस्तै ताडपत्रमा लेखिएका ग्रन्थमा एकपट्टि ठाउँ छोडिएको हुन्छ, त्यसमा ग्रन्थमा बयान गरिएका देवी-देवताको चित्र चित्रकारले लेख्तछ । ती चित्र स-साना, मिहीन र बडा सुन्दर हुन्छन् । त्यस्ता सुन्दर तथा मिहीन रेखाले लेखिएका ग्रन्थचित्र हेर्दा हाम्रो मनमा चित्रकारप्रति ठुलो श्रद्धा जागेर आउँछ । त्यस्ता चित्र लेख्ता उनीहरू-ले आफ्नै रङ्ग तथा आफैंले बनाएको बुरुस प्रयोग गर्थे भन्ने कुरा उल्लेखनीय छ । किनभने अचेल हामीले बजारमा किन्न पाउने जस्तो तयार रङ्ग र बुरुस-हरू उ वेला थिएनन्– न त बाहिरबाटै ती माल बनेर नेपाल आउँथे । प्रायः हरेक कुरा आफैंले बनाएको तथा आफ्नै देशमा बनेको वस्तु नै प्रयोग गरी त्यस्ता सुन्दर-सुन्दर ग्रन्थचित्र तयार गरे । उनीहरू पशुकै रौंबाट बुरुस बनाउँथे तर कुन पशुको, त्यो भने कहीं उल्लेख छैन । शायद लोखर्के र मल-साँप्राको रौंबाटै उनीहरू बुरुस बनाउँथे भन्ने अनुमान हुन्छ । तर ज्यादा जसो स्थानीय कलाकारले खसीको रौं पनि प्रयोग गरेको बुझिन्छ । भारतमा पनि प्रायः पशुको रौं प्रयोग गर्थे तर उनीहरू ऊँटको रौंबाट पनि बुरुस बनाई काम चलाउँथे । यहाँ भैंसीको रौं पनि बुरुसका रूपमा प्रयोग गर्दछन् ।

तेह्रौं शताब्दीको अन्त्य वा चौधौं शताब्दीको प्रारंभतिर पौभा-चित्र अर्थात् "टंका" चित्र लेख्ने परम्परा चलेको विषयमा ता पहिले नै चर्चा भइसकेको छ। त्यसपछि पटचित्र अर्थात् लामा लामा कपडामा लेखिएका धार्मिक चित्र लेखिने परम्परा सत्रौं शताब्दीदेखि थालिएको बुझिन्छ। पौभा-चित्र र पटचित्र पनि कपडामै लेखिएको हामी पाउँदछौं किनभने ती हस्त-लिखित ग्रन्थका चित्र जस्ता चार अमल पाँच अमलको नभएर एक हातदेखि तीन हातसम्मको पौभा-चित्र र अझ पटचित्र त दश, बाह्र हातसम्मका लामा पनि हुन्छन्। ती चित्रहरू सूती कपडामै लेखिएका छन्। तर पुराना पुराना पौभा-चित्र हेर्दा पहिलेका चित्रकारले कुन कारणले होला खस्रै सूती कपडा प्रयोग गरेको देखिन्छ। उ वेला मिहीन सूती कपडा नभएर हो अथवा खस्रै कपडामा लेख्नु बेस भन्ठानेर हो, त्यसको कारण बुझिएन। पछि पछिका पौभा-चित्रमा मिहीन सूती कपडा पनि प्रयोग गरिएको देखिन्छ। तर यी सब कुरा चित्रकारमै निर्भर गर्छ कि भन्ने लाग्छ किनभने अचेल पनि चित्रकार-हरूमा कसैले असल कपडा र असल रङ्ग नै प्रयोग गरेको देखिन्छ भने कसैले सस्तो कपडा र सस्तै रङ्ग प्रयोग गरेको देखिन्छ। तर प्रायःजसो चित्रकारले सस्तो कपडा र रङ्गहरू नै प्रयोग गरी किफायतको विचार गर्दछन्। तिब्बती र चिनीयाँ सम्प्रदायमा रेशमको कपडा पनि प्रयोग गरेको छ। तिब्बत गएका नेपाली चित्रकारहरूमा कसै कसैले रेशमकै कपडा प्रयोग गरेको देखिन्छ तर यस्ता उदाहरण ज्यादै थोरै छन्।

कपडामा पौभा लेख्नुपर्दा चित्रकारले पहिले काठको चौकोस बनाई त्यहाँ सूती कपडा चारैतिर डोरीले कपडालाई सिउँदै चौकसमा बाँधेर तन्काउँछ अनि सेतो रङ्गमा सरेस मिसाई कपडामा लाउँछ र सुकेपछि चिल्लो पदार्थले वा शंखले घोट्ता घोट्ता जब त्यो कपडा मिहीन र कागत जस्तो चिल्लो हुन्छ त्यसैमा चित्र लेख्छ। यसरी चिल्लो पारी लेख्ता रङ्ग वा मसी फुल्दैन ठीक कागतकै पृष्ठभूमिमा लेखेजस्तो हुन्छ। तर धेरै घोटाई न पुगेको र कमसल रङ्ग हालेको पौभा भने पछि चाँडै नष्ट भएर जान्छ।

पटचित्रमा पनि यस्तै किसिमले सेतो हाली माड वा सरेस हालेर तयार गर्दछन् । माडभन्दा सरेसको प्रयोग बलियो ठानिन्छ ।

सरेसको चर्चा गर्दा एक प्रकारको सरेस तयार गर्दा राँगाको छालालाई पकाउँदा पकाउँदा जब गलेर बाक्लो पानी जस्तो हुन्छ त्यही सरेस अक्सर चित्रकारले प्रयोग गरेको देखिन्छ । भारततिर गोरु अथवा भैंसीका खूरलाई त्यसै गरी पकाएर गलाएपछि सरेस तयार पारेको बुझिन्छ । तर रूखबाट तयार भएको गम पनि प्रशस्त मात्रामा चित्रकारले प्रयोग गर्दछन् गम र सरेसमा फरक के छ भने गम मिसाएको रङ्गमा चर्कने अथवा भाँचिने संभावना हुन्छ तर सरेसमा त्यसो हुँदैन । धार्मिक दृष्टिले पशुबाट तयार भएको सरेस प्रयोग गर्नमा अशुद्ध होला तर बुरुस पनि पशुकै रौंबाट तयार हुन्छ भने चित्रकारको शुद्ध र पवित्र मनले गरेको काम भएको हुँदा त्यस्ता चित्रलाई बिटुलो ठानिदैन । गम अथवा सरेसको सट्टा कतै कसैले कुखुराको फुलको सेतो पनि प्रयोग गरेको देखिन्छ । तर त्यो उत्ति प्रचलित छैन जत्तिको सरेस छ । इटालिका कलाकारहरूले "टेम्पेरा" शैलीमा चित्र लेख्ता ज्यादा जसो कुखुराको फुलको सेतो भाग नै प्रयोग गर्थ ।

पौभा-चित्र लेखेर तयार भएपछि त्यसका चारैतिर अर्थात् चिनीयाँ ताशको कपडा हालेर फ्रेम जस्तो बनाई माथि टुप्पो र तल फेदमा गोलो काठ हाली झुण्ड्याउन पनि हुने तथा कतै लैजान परे काठमा बेह्रेर पनि लैजान हुने गरी बनाउँछन् । यसकारण पौभा-चित्र बनाउँदा यसरी झुण्ड्याउन हुने र बेर्न पनि हुने गरी बनाइन्छन् । कुनै पौभा-चित्रलाई बेह्रेर लान परे कुनै समस्या हुँदैन । तर यूरोपका तैल-चित्रमा लेखिएका चित्रहरू यसरी बेर्न हुँदैन बेर्दा पटपटि फुटी रङ्ग उप्केर आउँछ । पाश्चात्य तैल-चित्र र हाम्रो पौभा-चित्रमा त्यति फरक पाइन्छ ।

नेपाली रङ्गहरूको विषयमा चर्चा गर्दा हामी सीमित ज्ञानका आधारमा मात्र कुरा गर्न सक्छौं किनभने हामीसँग कहीं प्राचीन चित्रमा प्रयोग भएका रङ्गहरूको बयान छैन । तर यसो मोटामोटी हिसाबले हेर्दा

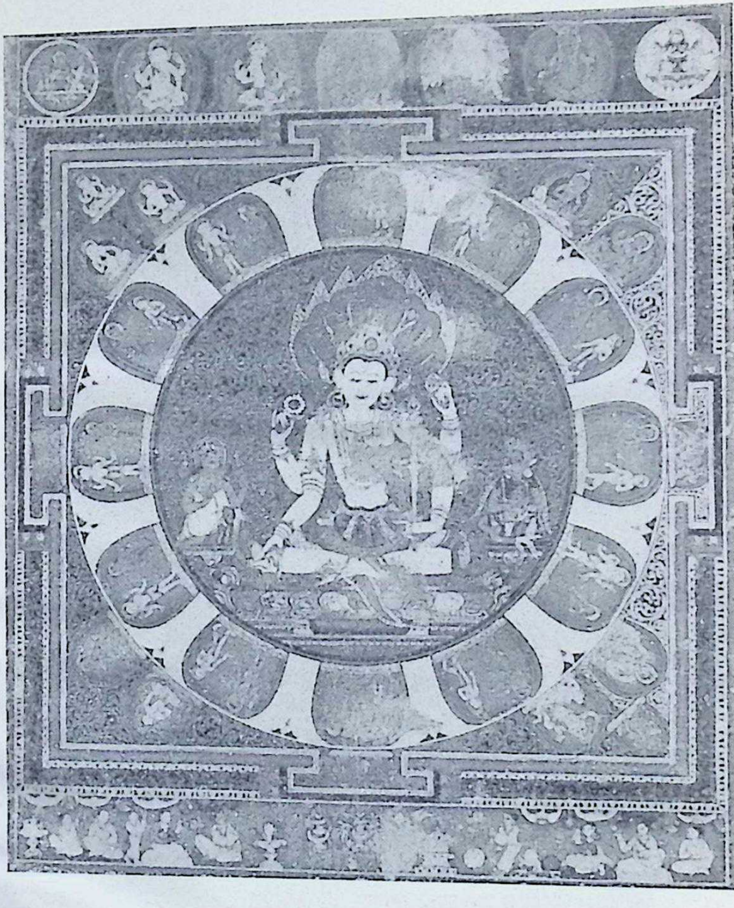
प्रायः तीन प्रकारका रङ्गहरू प्रयोग भएको देखिन्छ । खानीबाट प्राप्त हुने रङ्ग, रसायनिक विधिबाट तयार भएको रङ्ग र रूख तथा पौधाका पात बोक्रा एवं जराबाट प्राप्त हुने रङ्ग । विष्णुधर्मोत्तरमा पनि प्राचीन रङ्गका विषयमा केही वर्णन छ तर हाम्रा स्थानीय नेपाली चित्रकारहरूले रातो, पहेँलो, नीलो, हरियो, आदि रङ्गलाई कुन किसिमले कसरी तयार पारी चित्रमा प्रयोग गर्थे त्यसको कुनै उल्लेख पाइँदैन । ज-जस्ले रङ्ग बनाउँथ्यो त्यो आफ्नै निम्ति मात्र बनाउँथ्यो । उनलाई रङ्ग बनाउँने विधि बताउँदैनथ्यो । किनभने धातुका मूर्तिहरू बनाउने एक जातका नेवारहरूको त्यो आफ्नै पेशा हुन्थ्यो र चित्र लेख्ने चित्रकार जातका नेवारहरूको पनि त्यो आफ्नै पेशा हुन्थ्यो । आफ्नो पेशा सम्बन्धी कसैले प्राविधिक प्रश्न गऱ्यो र रहस्य जान्न खोज्यो भने शायद व्यापारिक दृष्टिले पनि उ बताउन चाहँदैनथ्यो । यस्ता प्राविधिक ज्ञानलाई उनीहरू गोप्य राख्थे खालि आफ्नै परिवारभित्र रङ्गहरू बनाउने प्राविधिक ज्ञान सीमित रहन्थ्यो । आजसम्म पनि यो परम्परा नेपालमा छँदैछ ।

ज्यावा जस्तो भारतमा पाइने अनेक प्रकारको रङ्गलाई नै आफ्नो अनुकूल तयार पारेर नेपाली चित्रकारहरू प्रयोग गर्थे । तर जुन प्रकारले तयार पार्थे ती खुब राम्रो र दिगो हुने रङ्ग हुन्थे । त्यसैले नेपालबाट तिब्बत जाने चित्रकारहरूले आफूसँग अनेक प्रकारका रङ्ग बोकेर जान्थे । भोटेहरूमा नेपालबाट आएको रङ्ग सारै नै असल हुन्छ भन्ने विश्वास थियो । नेपाली रङ्गको तिब्बतमा खूब माग थियो । शायद तिब्बतीहरूमा नाना प्रकारका रङ्गहरू बनाउने प्राविधिक ज्ञान उस्तो थिएन ।

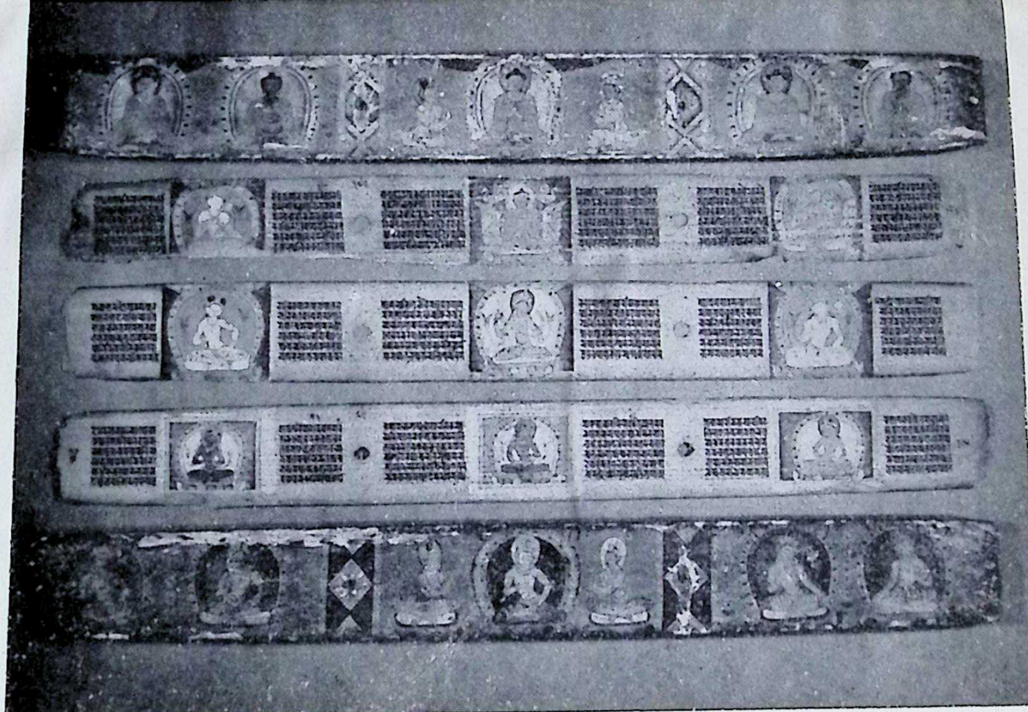
तर नेपाली रङ्गहरू मध्ये सबभन्दा राम्रो, दिगो हुने र फिक्का नहुने रङ्ग सेतो हो । यसको गुणले गर्दा भारतमा पनि नेपाली सेतो रङ्गको तारिफ हुन्थ्यो । सफेदाबाट बनाएको सेतो रङ्ग त्यतिको सेतो हुँदैन । तर सेतो चून-ढुंगालाई पोलेर बनाएको सेतो चून-रङ्ग अत्यन्त सफा र बलियो हुन्छ । सेतो चूनलाई पानीमा भिजाएर राखिन्छ तर बेला बेलामा त्यसको

पानी फेरिदिनुपर्छ । गर्दा गर्दा छ सात महिनासम्म त्यसलाई राखिन्छ । त्यतो गर्दा चूनको सबै राग उडेर खालि सेतो रङ्गको रूपमा मात्र पछि रहन्छ । त्यो सेतो रङ्ग साह्रै असल मानिन्छ ।

नेपाली चित्रकारहरूले चलाउने रङ्गको विषयमा हामीलाई साह्रै थोरै ज्ञान छ । हाम्रो देशको कलामा चित्रकलाको पनि महत्त्वपूर्ण स्थान छ तर यस्तो धनी परम्परालाई अब हामीले दिनदिनै बिर्संदै जान लागेका छौं–यो दुःखको कुरा हो । हाम्रो समाजमा हिजो-आज पनि नेपाली परम्परागत चित्रकलालाई जीवित राख्ने कलाकारहरू छन् । तिनलाई कम से कम नेपाली रङ्ग बनाउने प्राविधिक ज्ञान होला । यस क्षेत्रमा अनुसन्धान गर्ने इच्छुक भएका नेपाली विद्वान्हरूले प्राचीनकालदेखि आजसम्मका नेपाली पौभा-चित्र पटचित्र अथवा ग्रन्थचित्रका रङ्गहरूका विषयमा खोज र अनुसन्धान गरी भविष्यमा यस क्षेत्रमा भएको महान् अभावको पूर्ति गर्लान् भन्ने आशा छ । यसको अध्ययन गरी प्रकाशमा ल्याउन सकेदेखि नेपाली परम्परागत चित्रको इतिहास पूरा हुनेथियो । यस्तो काम अब नेपाली विद्वान्हरूबाटै हुनुपर्छ किनभने राष्ट्रको गौरव बढाउने काम अरूबाट होइन, हामी नेपालीहरूबाटै हुनुपर्छ ।



विष्णु-मण्डल, ने० सं० ५४० (इ० सन् १४२०)
सौजन्यः लस एन्जेलस काउन्टी म्युजियम अफ आर्ट



प्रज्ञा-पारमिता, ने० सं० २२० (इ० सन् ११००)
सौजन्यः क्लिभलेण्ड म्युजियम अफ आर्ट

৩৬২৫: ৫৬২৪৫৯
ব। ২২৪৭।

नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान

मुद्रक : "प्रज्ञा मुद्रण" ने० रा० प्र० प्र० कमलादी, काठमाडौं ।